EUGENIO BARBA NICOLA SAVARESE

A Arte Secreta do Ator

DICIONÁRIO DE ANTROPOLOGIA TEATRAL

EDITORA HUCITEC EDITORA DA UNICAMP

EUGENIO BARBA NICOLA SAVARESE

A Arte Secreta do Ator

DICIONÁRIO DE ANTROPOLOGIA TEATRAL

DITORA HUCITEC EDITORA DA UNICAMP

A ARTE SECRETA DO ATOR
DICIONÁRIO DE ANTROPOLOGIA TEATRAL

EUGENIO BARBA

nasceu na Itália meridional em 1936 e emigrou em 1954 para a Noruega, onde trabalhou como soldador e marinheiro. De 1960 a 1964 estudou teatro na Polônia, e durante três anos trabalhou com Jerzy Grotowski, a respeito de quem escreveu seu primeiro livro. Em 1963, depois de uma viagem à Índia, publicou um longo ensaio sobre o Kathakali, forma de teatro ainda não estudada no Ocidente. Fundou o Odin Teatret em Oslo em 1964. Foi agraciado com o título de mestre em Literatura Francesa e Norueguesa e História das Religiões pela Universidade de Oslo em 1965. Na Dinamarca, em 1979, fundou o ISTA (International School of Theatre Anthropology), e foi agraciado com o título de doutor honoris causa em Filosofia pela Universidade de Århus (Dinamarca), em 1988.

Dirigiu as seguintes produções com o Odin Teatret: *Ornitofilene* (1965), *Kaspariana* (1967), *Ferai* (1979), *Min Fars Hus* (1972), *Come! And the Day Will Be Ours* (1976), *Anabasis* (1977), *O Milhão — Primeira Viagem* (1979), *Cinzas de Brecht* (1982), *O Romanceiro de Édipo* (1984), *Matrimônio com Deus* (1984), *O Evangelho de Oxyrhyncus* (1985), *Judith* (1987), *Talabot* (1988), *O Castelo de Holstebro* (1990), *Kaosmos* (1993).

NICOLA SAVARESE

nasceu em Roma em 1945. Leciona História do Teatro e do Espetáculo na Universidade de Lecce (Itália). É um estudioso que combina pesquisa a respeito do passado com participação direta na vida performática. Estudou a ligação entre o teatro italiano renascentista e a dinâmica complexa do encontro entre os teatros asiáticos e o teatro ocidental. Trabalhou longamente no Oriente, e particularmente no Japão, onde morou por dois anos. Publicou, sobre a relação entre o teatro oriental e o ocidental, entre outros textos; *Il teatro al di là del mare* (Turim, 1980) e o *Teatro e spetacolo fra Oriente e Occidente* (Bari, 1989).

A ARTE SECRETA DO ATOR

DICIONÁRIO DE ANTROPOLOGIA TEATRAL

EUGENIO BARBA • NICOLA SAVARESE

EQUIPE DE TRADUÇÃO
LUÍS OTÁVIO BURNIER (SUPERVISÃO), CARLOS ROBERTO SIMIONI, RICARDO PUCCETTI, HITOSHI NOMURA, MÁRCIA STRAZZACAPPA, WALESKA SILVERBERG; COLABOROU ANDRÉ TELLES

EDITORA HUCITEC
EDITORA DA UNICAMP
São Paulo-Campinas, 1995

© Direitos autorais Eugenio Barba e Nicola Savarese. (© 1991 da edição inglesa *A Dictonary of Theatre Antropology, The Secret Art of the Performer*, Routledge, Londres, 1991 e © 1983 da edição italiana *Anatomia del Teatro*, Casa Usher, Florença, 1983).

ISBN 85.271.0303-6 Hucitec
ISBN 85.268.0323-9 Unicamp
Foi feito o depósito legal.

Este livro é resultado das pesquisas conduzidas de 1980-1990 pela ISTA - Escola Internacional de Teatro Antropológico, dirigida por Eugenio Barba.

Os artigos não atribuídos a um autor em particular são colaborações entre Eugenio Barba e Nicola Savarese.

Diagramação original: The Design Stage, Cardiff Bay, Wales.

Editoração Eletrônica: Johannes Christian Bergmann.

Capa: Magali Oliveira Fernandes.

EDITORA DA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
UNICAMP

Reitor: José Martins Filho
Coordenador Geral da Universidade: André Villalobos
Conselho Editorial: Antonio Carlos Bannwart, César
Francisco Ciacco (Presidente), Eduardo Guimarães,
Fernando Jorge da Paixão Filho, Hermógenes de Freitas
Leitão Filho, Hugo Horácio Torriani, Jayme Antunes Maciel
Júnior, Luiz Roberto Monzani, Paulo José Samenho Moran
Diretor Executivo: Eduardo Guimarães

1995
Editora da Unicamp
Caixa Postal 6074
Cidade Universitária - Barão Geraldo
CEP 13083-970 - Campinas - SP - Brasil
Tel.: (0192) 39-8412
Fax: (0192) 39-3157

(Foto do frontispício: Uma cena de *Theatrum Mundi*, ISTA de Bolonha, 1990, com o dançarino balinês topeng I Made Tempo e a atriz Roberta Carreri do Odin Teatret).
Ilustração da capa: Arquivo de Eugenio Barba (ver página 269).

ISTA

International School of Theatre Anthropology

Todo pesquisador está familiarizado com homônimos parciais e não os confunde com homologias. Por exemplo, além da antropologia cultural, existe também a antropologia criminal, antropologia filosófica, antropologia física, antropologia paleontrópica etc. Na ISTA a distinção é repetidamente enfatizada; o termo "antropologia" não está sendo usado no sentido de antropologia cultural, mas no sentido de ser um novo campo de estudo aplicado ao ser humano numa situação de representação organizada.

A única afinidade entre o trabalho da ISTA e a antropologia cultural está em questionar o óbvio (a própria tradição). Isso implica um deslocamento, uma jornada, uma estratégia de rodeio que torna impossível que alguém compreenda sua própria cultura de maneira mais precisa. Por meio de uma confrontação com o que parece ser estrangeiro, educa-se o modo de ver.

Deixe-nos, portanto, evitar o equívoco: a Antropologia Teatral não está preocupada com aqueles níveis de organização que tornam possível a aplicação dos paradigmas da antropologia cultural ao teatro e à dança. Ela não é o estudo dos fenômenos de atuação naquelas culturas que são tradicionalmente estudadas pelos antropólogos. Nem deveria ser confundida com a antropologia do espetáculo.

Novamente: antropologia teatral é o estudo do comportamento do ser humano quando ele usa sua presença física e mental numa situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana. Essa utilização extracotidiana do corpo é o que chamamos de técnica.

Uma análise transcultural da representação revela que o trabalho do ator-bailarino é o resultado da fusão de três aspectos, que refletem três níveis diferentes de organização: 1) A personalidade do ator-bailarino, sua sensibilidade, inteligência artística, seu ser social, aquelas características que o tornam único e irrepetível. 2) As particularidades das tradições e contextos socioculturais por meio dos quais a personalidade do ator-bailarino é manifestada. 3) O uso da fisiologia de acordo com as técnicas corporais extracotidianas. Os princípios periódicos e transculturais nos quais se baseiam essas técnicas são definidos pela Antropologia Teatral como o campo da pré-expressividade.

O primeiro aspecto é individual. O segundo é comum a todos os que pertencem ao mesmo gênero de representação. Somente o terceiro interessa a todos os atores-bailarinos de todos os tempos e culturas: ele pode ser chamado de nível "biológico" da representação. Os dois primeiros aspectos determinam a transição da pré-expressividade para a expressão. O terceiro é o *idem* que não varia; ele sublinha as variações individuais, estilísticas e culturais.

Os princípios periódicos no nível biológico de execução tornam possíveis as várias técnicas do ator-bailarino: eles são a utilização particular da presença cênica e dinamismo do ator.

Aplicados a certos fatores fisiológicos (peso, equilíbrio, a posição da coluna vertebral, a direção do olhar no espaço), esses princípios produzem tensões orgânicas pré-expressivas. Essas novas tensões geram uma qualidade diferente de energia, fazem o corpo teatralmente "decidido", "vivo", e manifestam a "presença" do ator-bailarino, ou *bios* cênico, atraindo a atenção do espectador *antes* que qualquer forma de expressão pessoal aconteça. Aqui se trata, obviamente, de um *antes* lógico e não cronológico. Os vários níveis de organização são, para o espectador e no espetáculo, inseparáveis. Eles somente podem ser separados por meio da abstração, numa situação de pesquisa analítica e durante o trabalho técnico de composição feito pelo ator ou bailarino.

O campo de trabalho da ISTA é o estudo dos princípios desse uso extracotidiano do corpo e sua aplicação ao trabalho criativo do ator e bailarino. Disto deriva uma ampliação do conhecimento, que tem conseqüências imediatas no nível prático, profissional. Em geral, a transmissão de experiência começa com a assimilação de conhecimento técnico: o ator aprende e personaliza. O conhecimento dos princípios que governam o *bios* cênico pode possibilitar a alguém *aprender a aprender*, e não somente aprender uma técnica. Isso é de tremenda importância para os que escolhem ou que são obrigados a ir além dos limites da técnica especializada.

O estudo da representação no Ocidente tem-se concentrado, na maior parte, em teorias e utopias, esquecendo uma abordagem empírica para os problemas do ator-bailarino. A ISTA dirige sua atenção para este "território empírico" com o objetivo de ir além das especializações de disciplinas particulares, técnicas ou estéticas. Não se trata de compreender a técnica, mas os *segredos da técnica*, que se deve possuir para superá-la.

Eugenio Barba

INTRODUÇÃO

ANTROPOLOGIA TEATRAL, *Eugenio Barba* ... 8
Princípios similares, diferentes representações ... 8
Lokadharmi e Natyadharmi ... 9
O equilíbrio em ação ... 10
A dança de oposições ... 12
A virtude de omissão ... 13
Intermezzo ... 15
Um corpo decidido ... 17
Um corpo fictício ... 19
Um milhão de velas ... 20

DICIONÁRIO

A a Z ... 23

ANATOMIA

O MAR PODE ELEVAR-SE ACIMA DAS MONTANHAS, *Nicola Savarese* ... 24

APRENDIZAGEM

EXEMPLOS OCIDENTAIS, *Fabrizio Cruciani* ... 26
Os pais fundadores e o teatro pedagógico no início do século ... 26
Processo criativo, escola de teatro e cultura teatral ... 26
A pedagogia do autor ... 28
EXEMPLOS ORIENTAIS, *Rosemary Jeanes Antze* ... 30
O *guru* como pai, preceptor honrado ... 30
Guru-kula, aprender na casa do guru ... 31
Guru-dakshina, presente e honorários ... 32
Ekalavya, discípulo extraordinário ... 32
Guru-shishya-parampara ... 33

EQUILÍBRIO

Equilíbrio extra-cotidiano ... 34
Equilíbrio de luxo ... 34
Técnica extra-cotidiana: a procura por uma nova postura ... 36
Generalizações relativas ao equilíbrio ... 38
O equilíbrio em ação ... 40
Aço e algodão ... 41
Por que o ator visa um equilíbrio de luxo? O que significa para o espectador a alteração de equilíbrio do ator? ... 44
Equilíbrio e imaginação ... 46
A dança desconhecida de Brecht ... 50

DILATAÇÃO

O CORPO DILATADO, *Eugenio Barba* ... 54
A ponte ... 55
Peripécias ... 56
O princípio da negação ... 57
Pensar o pensamento ... 58
Lógicas gêmeas ... 60
Tebas das sete-portas ... 61
A MENTE DILATADA, *Franco Ruffini* ... 64

DRAMATURGIA

AÇÕES EM TRABALHO, *Eugenio Barba* ... 68

ENERGIA

Kung-fu ... 74
Energia e continuidade ... 76
Koshi, Ki-hai, bayu ... 77
Animus-Anima ... 79
Keras e Manis ... 83
Lasya e Tandava ... 84
Santai, os três corpos do ator ... 86
Tame ... 88
Energia no espaço e energia no tempo ... 88
Freando a ação ... 90
A presença do ator ... 94

EQUIVALÊNCIA

O princípio da equivalência ... 95
Dhanu, a arte de manejar o arco na dança indiana Odissi ... 98
Como se arremessa uma flecha no teatro japonês Kyogen ... 100
Disparando um arco ... 102

OLHOS E ROSTO

Fisiologia e codificação ... 104
A concretização do olhar ... 106
A ação de ver ... 109
Mostrar o que se vê ... 110
O rosto natural ... 114
O rosto pintado ... 116
O rosto provisório ... 118

PÉS

Microcosmo-Macrocosmo ... 120
Nas pontas ... 122
Gramática do Pé ... 126

MÃOS

Fisiologia e codificação das Mãos ... 130
As mãos, som puro ou silêncio ... 132
Como inventar mãos em movimento ... 134
Índia: mãos e significados ... 136
As mãos e a Ópera de Pequim ... 138
As mãos e a dança balinesa ... 139
As mãos e o teatro japonês ... 140
As mãos e o balé clássico ... 141
Um exemplo do teatro ocidental ... 142

HISTORIOGRAFIA

LINGUAGEM ENERGÉTICA, *Ferdinando Taviani* ... 144
Henry Irving sob o microscópio ... 145
Mármore vivo ... 146
Debaixo do traje do Arlequim ... 148
"SISTEMA" DE STANISLAVSKI, *Franco Ruffini* ... 150
Palavras de Stanislavski ... 150
"A condição humana mais simples": o corpo-mente orgânico 150
A mente propõe exigências: perezhivanie ... 151
O corpo responde adequadamente: personificação ... 151
Corpo-mente orgânico, personagem, papel ... 152
Condições para o sentido e o nível pré-expressivo ... 152
MEYERHOLD: O GROTESCO; ISTO É, A BIOMECÂNICA, *Eugenio Barba* ... 154
A plasticidade que não corresponde às palavras ... 154
O grotesco ... 155
Biomecânica ... 156

MONTAGEM

A MONTAGEM DO ATOR E A MONTAGEM DO DIRETOR, *Eugenio Barba* ... 158
A montagem do ator ... 160
A montagem do diretor ... 160
Montagem posterior do diretor ... 162

NOSTALGIA

NOSTALGIA OU A PAIXÃO POR UM RETORNO, *Nicola Savarese* ... 165

OMISSÃO

Fragmentação e reconstrução ... 171
A virtude da necessidade ... 173
Para representar a ausência ... 174
A virtude da omissão ... 175

OPOSIÇÃO

A dança das oposições ... 176
A linha da beleza ... 180
Tribhangi, ou os três arcos ... 181
O teste da sombra ... 184

PRÉ-EXPRESSIVIDADE

Totalidade e seus níveis de organização ... 186

TEXTO E PALCO ... 238
TREINAMENTO ... 244
VISÕES ... 256

Técnica de inculturação e aculturação 189
Fisiologia e codificação 190
Codificação no Oriente e no Ocidente 192
O corpo fictício 195
Artes marciais e teatralidade no Oriente 197
Artes marciais e teatralidade no Ocidente 200
A pré-interpretação do espectador 203
Arquitetura do corpo 204

RESTAURAÇÃO DO COMPORTAMENTO

RESTAURAÇÃO DO COMPORTAMENTO,
Richard Schechner 205
Braratanatyam 206
O Chhau de Purulia 207
Transe e dança em Bali 210

RITMO

Tempo esculpido 211
Jo-ha-kyu 214
Movimentos biológicos e os microrritmos do corpo 215
Meyerhold: a essencialidade do ritmo 216

CENOGRAFIA E FIGURINO

Figurino é cenografia 218
Traje cotidiano, figurino extra-cotidiano 225
As mangas-de-água 226

TÉCNICA

A noção de técnicas corporais 227
Lista biográfica das técnicas coporais, *Marcel Mauss* 227
A coluna: o leme da energia 232
O grito mudo 234
LEIS PRAGMÁTICAS, *Jerzy Grotowski* 236
Sats 236
Logos e Bios 237

TEXTO E PALCO

A CULTURA DO TEXTO E A CULTURA DO PALCO,
Franco Ruffini 238
O som de duas mão batendo palmas 238
Texto "pobre" e palco "rico" 239
Dramaturgia 241
Tipo e personagem 242

TREINAMENTO

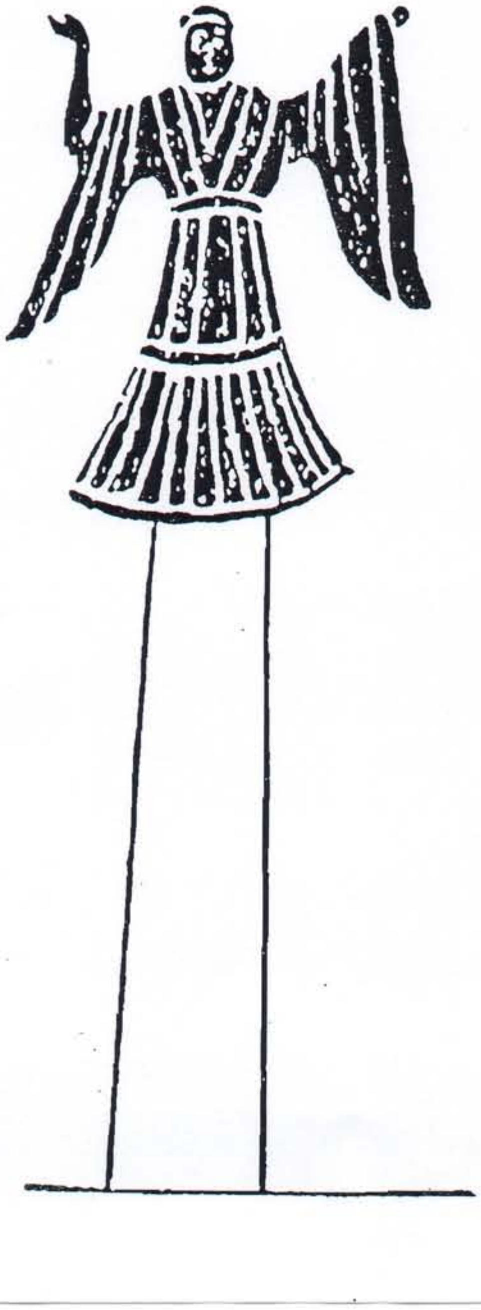
DO "APRENDER" PARA O "APRENDER A
APRENDER", *Eugenio Barba* 244
O mito da técnica 244
Uma etapa decisiva 244
Presença total 244
O período de vulnerabilidade 246
TREINAMENTO INTERCULTURAL,
Richard Schechner 247
O TREINAMENTO E O PONTO DE PARTIDA,
Nicola Savarese 249
Considerações preliminares 249
Modelos de exercícios 250
Acrobacias 251
Treinamento com o mestre 254

VISÕES

VISÃO DO ATOR E VISÃO DO ESPECTADOR,
Ferdinando Taviani 256
A ARTE SECRETA DO ATOR 268

AGRADECIMENTOS

ISTA: ESCOLA INTERNACIONAL DE
TEATRO ANTROPOLÓGICO 270
FONTES DAS ILUSTRAÇÕES 272



SUMÁRIO EM ORDEM ALFABÉTICA

INTRODUÇÃO 8
DICIONÁRIO 23
ANATOMIA 24
APRENDIZAGEM 26
CENOGRAFIA E FIGURINO 218
DILATAÇÃO 54
DRAMATURGIA 68
ENERGIA 74
EQUILÍBRIO 34
EQUIVALÊNCIA 95
HISTORIOGRAFIA 144
MÃOS 130
MONTAGEM 158
NOSTALGIA 165
OLHOS E ROSTO 104
OMISSÃO 171
OPOSIÇÃO 176
PÉS 120
PRÉ-EXPRESSIVIDADE 186
RESTAURAÇÃO DO COMPORTAMENTO 205
RITMO 211
TÉCNICA 227
TEXTO E PALCO 238
TREINAMENTO 244
VISÕES 256

INTRODUÇÃO

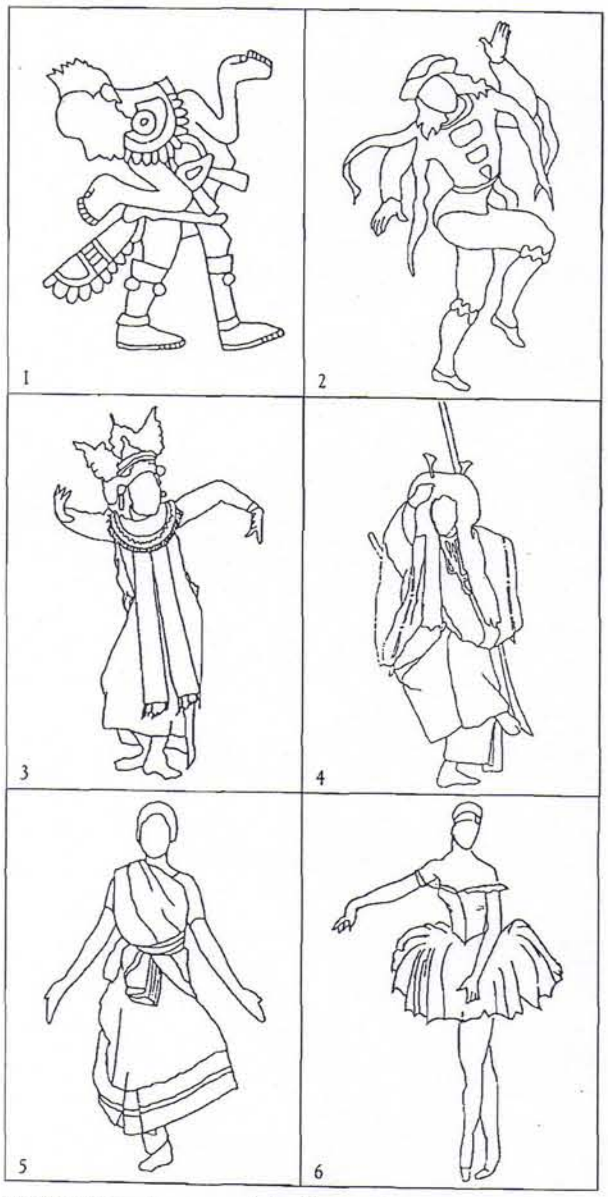
ANTROPOLOGIA TEATRAL

EUGENIO BARBA

Em quais direções os atores-bailarinos ocidentais podem orientar-se para construir as bases materiais de sua arte? Esta é a pergunta a que a antropologia teatral tenta responder. Conseqüentemente, ela não responde à necessidade de analisar cientificamente em que consiste a linguagem do ator, nem responde à questão fundamental para os que praticam teatro ou dança: de como alguém se torna um bom ator ou dançarino.

A antropologia teatral não busca princípios universais, mas indicações úteis. Ela não tem a humildade de uma ciência, mas uma ambição em revelar conhecimento que pode ser útil para o trabalho do ator-bailarino. Ela não procura descobrir leis, mas estudar regras de comportamento.

Originalmente, a antropologia foi entendida como o estudo do comportamento do ser humano, não apenas no nível sociocultural, mas também no nível fisiológico. A antropologia teatral é, portanto, o estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação.



1-6. Princípios semelhantes, espetáculos diferentes: (1) Dançarina asteca; (2) Bufão europeu da Idade Média; (3) Dançarina balinesa; (4) Ator japonês do Kabuki; (5) Dançarina indiana de Odissi; (6) Bailarina de balé clássico.
Os princípios que regulam o comportamento dos atores-bailarinos no palco em várias culturas são semelhantes, mas os espetáculos são diferentes.

Princípios similares, representações diferentes

Atores diferentes, em diferentes lugares e épocas, apesar das formas estilísticas específicas às suas tradições, têm compartilhado princípios comuns. A primeira tarefa da antropologia teatral é seguir esses princípios recorrentes. Eles não são provas da existência de uma "ciência do teatro", nem de umas poucas leis universais. Eles não são nada mais que particularmente um "conjunto de bons conselhos", informações úteis para a prática cênica. Falar de um "conjunto de bons conselhos" parece indicar algo de pequeno valor quando comparado à expressão "antropologia teatral". Mas campos inteiros de estudo — retóricos e morais, por exemplo, ou o estudo do comportamento — são igualmente conjuntos de "bons conselhos".

Os "conjuntos de bons conselhos" são particulares neste aspecto: podem ser seguidos ou ignorados. Eles não são taxativos como as leis e também podem ser respeitados justamente pelo fato de se poder infringi-los e vencê-los.

Os atores ocidentais contemporâneos não possuem um repertório orgânico de "conselhos" para proporcionar apoio e orientação. Têm como ponto de partida geralmente um texto ou as indicações de um diretor de teatro. Faltam-lhes regras de ação que, embora não limitando sua liberdade artística, os auxiliam em suas diferentes tarefas. O ator oriental tradicional, em contrapartida, possui uma base orgânica e bem testada de "conselho absoluto", isto é, regras de arte que codificam um estilo de representação fechado ao qual todos os atores de um determinado gênero devem adequar-se.

Desnecessário dizer que os atores que trabalham dentro de uma rede de regras codificadas possuem uma maior liberdade do que aqueles — como os atores ocidentais — que são prisioneiros da arbitrariedade e de uma ausência de regras. Mas os atores orientais pagam por sua maior liberdade com uma especialização que limita suas possibilidades de ir além do que eles conhecem. Um conjunto de regras precisas, úteis e práticas para o ator somente parece ser capaz de existir sendo absoluto, fechado à influência de outras tradições e experiências. Quase todos os mestres do teatro oriental ordenam a seus discípulos que não se preocupem com outros gêneros de representação. Às vezes, eles lhes solicitam que não observem outras formas de teatro ou dança. Eles sustentam que esta é a maneira de preservar a pureza do estilo dos atores-bailarinos e que a sua dedicação completa à própria arte é demonstrada desse modo. Tudo acontece como se as regras de comportamento teatral fossem ameaçadas pela sua própria evidente relatividade. Este mecanismo de defesa tem pelo menos o mérito de evitar a tendência patológica que resulta de estar atento à relatividade das regras: a falta de qualquer regra e a arbitrariedade.

Da mesma maneira que um ator do Kabuki pode ignorar os melhores "segredos" do Nô, é, portanto, sintomático que Etienne Decroux, talvez o único mestre europeu que elaborou um sistema de regras comparável ao de uma tradição oriental, procura transmitir aos próprios discípulos um rigoroso afastamento de outras formas cênicas diferentes da sua própria. Para Decroux, assim como para os mestres orientais, essa não é uma questão de limitação mental ou intolerância. É uma consciência de que as bases do trabalho de um ator, os pontos de partida, devem ser defendidas como bens preciosos, mesmo sob risco de isolamento. De outro modo, eles estarão irremediavelmente poluídos e destruídos pelo sincretismo.

O risco de isolamento consiste em pagar a pureza com a esterilidade. Aqueles mestres que isolaram seus discípulos numa fortaleza de regras que, por serem fortes, simulam ignorar a própria relatividade, e, portanto, excluídos da vantagem da comparação, certamente preservam a qualidade de sua própria arte, mas comprometem seu futuro.

O teatro pode, entretanto, ser aberto às experiências de outros teatros, não para misturar diferentes meios de fazer representações, mas com a finalidade de encontrar princípios básicos comuns e transmitir esses princípios por meio de suas próprias experiências. No caso, abrir para a diversidade não significa necessariamente cair no sincretismo e em uma confusão de línguas. De um lado ela evita o risco de isolamento estéril e, de outro, teria uma abertura a qualquer custo, que degeneraria em promiscuidade. Considerar a possibilidade de uma base pedagógica comum, mesmo de maneira abstrata e teórica, não significa, de fato, considerar um meio comum de fazer teatro. "As artes", escreveu Decroux, "parecem-se entre si por seus princípios, não por seus espetáculos."

Poderíamos acrescentar: também os teatros não se assemelham nas suas representações, mas nos seus princípios.

A antropologia teatral procura estudar esses princípios. Ela está interessada em seus possíveis usos, não por razões profundas e hipotéticas que podem explicar por que eles se parecem um com o outro. Estudando esses princípios dessa maneira, ela prestará um serviço tanto para o ator ocidental quanto para o oriental, para os que têm uma tradição codificada, e para os que sofrem pela falta de uma.

Lokadharmi e Natyadharmi

"Temos duas palavras", disse-me a dançarina indiana Sanjukta Panigrahi, "para descrever o comportamento do homem: *Lokadharmi* significa comportamento (*dharmi*) na vida cotidiana (*loki*); *natyadharmi* significa comportamento da dança (*natya*)."

No curso dos últimos anos visitei numerosos mestres de diferentes formas de representação. Com alguns eu colaborei bastante. A finalidade da minha pesquisa não tem sido estudar as caraterísticas das várias tradições, nem o que proporcionou sua arte sem igual, mas estudar o que elas têm em comum. O que começou como uma pesquisa pessoal quase isolada pouco a pouco tornou-se a pesquisa de um grupo composto de cientistas, estudiosos do teatro ocidental e asiático e artistas de várias tradições. Para estes últimos vai minha gratidão particular: sua colaboração é uma forma de generosidade que venceu as barreiras da reticência para revelar os "segredos", e até poderia dizer, a intimidade de suas profissões. É uma generosidade que, às vezes, se tornou uma forma de temeridade calculada quando eles se colocaram em situações de trabalho que os obrigaram a procurar por algo novo, e que revela uma curiosidade inesperada para a experimentação de artistas que pareciam os mais fiéis sacerdotes de uma tradição imutável.

Certos atores-bailarinos orientais e ocidentais possuem uma qualidade de presença que impressiona imediatamente o espectador e prende sua atenção. Isto também ocorre quando esses atores-bailarinos estão fazendo uma demonstração fria e técnica. Durante longo tempo pensei que isto era por causa de uma técnica particular, um poder particular que o possuía, adquirido através de anos e anos de experiência e trabalho. Mas o que chamamos de técnica é, de fato, um uso particular do corpo.

A maneira como usamos nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente diferente de como o fazemos na representação. Não somos conscientes das nossas técnicas cotidianas: nós nos movemos, sentamos, carregamos coisas, beijamos, concordamos e discordamos com gestos que acreditamos serem naturais, mas que, de fato, são determinados culturalmente. Culturas diferentes determinam técnicas corporais diferentes, se a pessoa caminha com ou sem sapatos, carrega coisas em sua cabeça ou com suas mãos, beijam com os lábios ou com o nariz. O primeiro passo em descobrir quais os princípios que governam um *bios* cênico, ou vida, do ator, deve ser compreender que as técnicas corporais podem ser substituídas por técnicas extracotidianas, isto é, técnicas que não respeitam os condicionamentos habituais do corpo. Os atores usam essas técnicas extracotidianas.

7. Etienne Decroux (1898-1992), fundador da mímica moderna.

No Ocidente, a distância que separa as técnicas corporais cotidianas das extracotidianas não é, com freqüência, evidente ou conscientemente considerada. Na Índia, por outro lado, a diferença entre essas duas técnicas é óbvia, até mesmo reforçada pela nomenclatura: *lokadharmi* e *natyadharmi*. As técnicas cotidianas geralmente seguem o princípio do menor esforço: isto é, obter um resultado máximo com o dispêndio mínimo de energia. Ao contrário, as técnicas extracotidianas se baseiam no máximo emprego de energia para um resultado mínimo. Quando eu estava no Japão com o Odin Teatret, refleti sobre o significado da expressão que os espectadores usavam para agradecer ao atores no final da representação: *otsukaresama*. O significado exato desta expressão — usada particularmente para atores — é: "você está cansado". Os atores que interessaram e comoveram seus espectadores ficam cansados porque não economizaram sua energia. E por isso se agradece a eles.

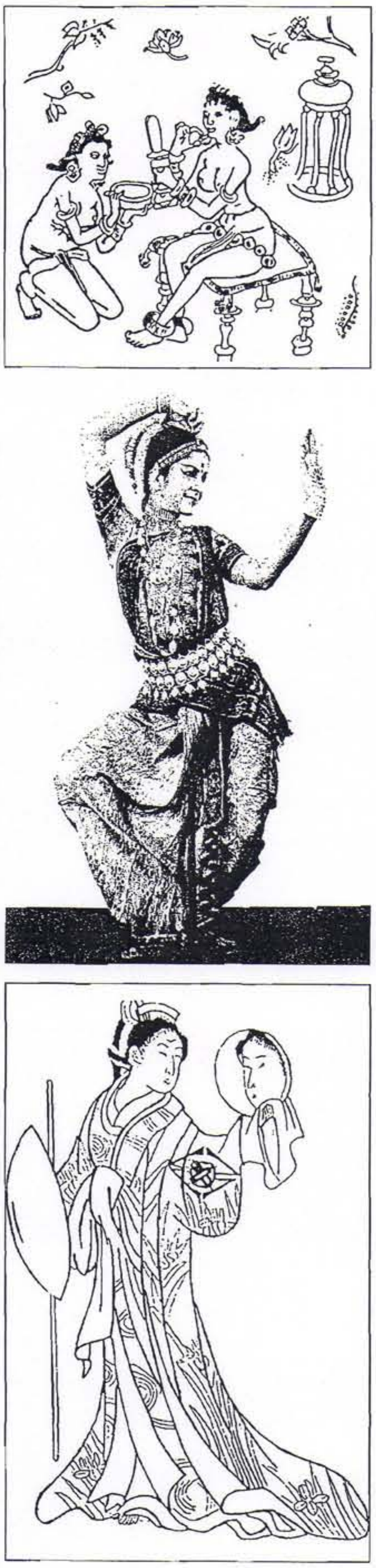
Mas um excesso, um desperdício de energia, não explica suficientemente a força que é percebida na vida do ator-bailarino, em seu *bios* cênico. A diferença entre a vida do ator e a vitalidade de um acrobata é óbvia. Igualmente óbvia é a diferença entre a vida do ator e certos momentos de grande virtuosidade na Ópera de Pequim e outras formas de teatro ou dança. Nestes últimos casos, os acrobatas mostram-nos "outro corpo", um corpo que usa técnicas muito diferentes das cotidianas, tão diferentes que eles parecem ter perdido qualquer relação com elas. Mas aqui não é uma questão de técnicas extracotidianas, mas simplesmente de "outras técnicas". Não há mais a tensão da distância, a relação dialética criada pelas técnicas extracotidianas. Há somente a inacessibilidade do corpo de um virtuose.

A finalidade das técnicas corporais cotidianas é a comunicação. As técnicas da virtuosidade visam a estupefação e a transformação do corpo. Nisto repousa a diferença essencial que separa as técnicas extracotidianas das que meramente transformam o corpo.

O equilíbrio em ação

A observação de uma qualidade particular da presença cênica levou-nos a diferenciar técnicas cotidianas, virtuosísticas e técnicas extracotidianas. São estas últimas que dizem respeito ao ator. Elas são características da vida do ator-bailarino mesmo antes que qualquer coisa seja expressa ou representada. Isto não é facilmente aceito por um ocidental. Como é possível que exista um nível na arte do ator em que ele ou ela está vivo e presente sem estar representando qualquer coisa ou tendo qualquer significado? Para um ator-bailarino, este estado de ser fortemente presente, enquanto ainda não tem qualquer caráter de representação, é um oxímoro, uma contradição. Moriaki Watanabe define o oxímoro da presença pura do ator desta maneira: "trata-se de um ator-bailarino representando sua própria ausência". Isso pode parecer apenas um jogo de imaginação, mas, de fato, é uma figura fundamental do teatro japonês.

Watanabe mostra que no Nô, Kyogen e Kabuki, há uma figura intermediária entre as duas outras possibilidades (representar uma identidade real ou uma identidade fictícia): o *waki*, o ator secundário no Nô, que freqüentemente expressa seu próprio não-ser. Ele coloca em ação uma complexa técnica corporal extracotidiana para não expressar-se a si mesmo, mas que chama a atenção para sua habilidade em não se expressar. Esta negação também é encontrada nos momentos finais do Nô, quando a personagem principal — o *shite* — desaparece : este ator, agora despido da sua personagem, contudo não reduzido à sua identidade cotidiana, se afasta do espectador sem tentar expressar nenhuma coisa, mas com a mesma energia que tinha nos momentos expressivos. O *kokken*, homem vestido de preto que auxilia o ator principal no Nô e Kabuki, é também chamado a "representar sua ausência". Sua presença, que expressa ou representa nada, vem tão diretamente das fontes de energia e vida do ator que os peritos dizem que é mais difícil ser um *kokken* do que um ator.



8-10. *Lokadharmi*: Acima, comportamento cotidiano de uma indiana na sua toalete (pintura do século XI); centro, *Natyadharmi*: o comportamento extracotidiano da dançarina de Odissi Sanjukta Panigrahi e, abaixo, de um *onnagata* (um ator que representa papéis femininos no Kabuki japonês), ambos em "cenas de espelho".

Esses exemplos mostram que existe um nível no qual as técnicas corporais extracotidianas engajam a energia do ator-bailarino num estado puro, isto é, no nível pré-expressivo. No teatro japonês clássico esse nível é às vezes abertamente manifestado, outras dissimulado. Entretanto, está sempre presente em qualquer ator-bailarino e é a própria base da sua vida cênica ou *bios*.

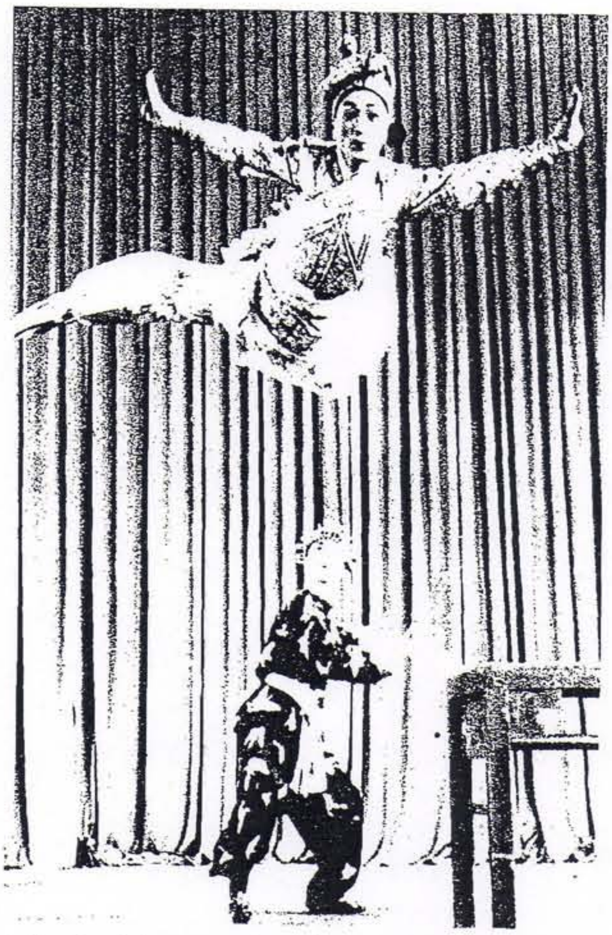
Falar da "energia" de um ator ou bailarino significa usar um termo que, em si, proporciona centenas de mal-entendidos. Damos à palavra "energia" muitos significados concretos. Etimologicamente, energia significa "estar em ação, em trabalho". Como pode, então, o corpo do ator-bailarino estar em trabalho num nível pré-expressivo? Que outras palavras poderiam substituir o termo "energia"?

Traduzir os princípios do ator-bailarino oriental em sua própria língua envolve palavras como energia, vida, força e espírito, traduzidas como as palavras japonesas *ki-ai, kikoro, io-in, koshi*, as palavras de Bali *taksu, virasa, bayu, chikara*, as palavras chinesas *shun toeng, kung-fu* e as sânscritas *prana* e *shakti*. Os significados práticos dos princípios da vida do ator-bailarino são obscurecidos por termos complexos, imprecisamente traduzidos.

Tentei avançar retrocedendo. Perguntei a certos mestres do teatro oriental se, na linguagem que eles usavam em seu trabalho, existiam palavras que pudessem traduzir nosso termo *energia*. "Dizemos que um ator tem, ou não tem, *koshi* para indicar que ele tem ou não a energia certa enquanto trabalha", replicou o ator de Kabuki Sawamura Sojuro. Em japonês, *koshi* não é um conceito abstrato, mas uma parte muito precisa do corpo, o quadril. Dizer que ele tem *koshi*, ou não tem *koshi*, significa que ele tem ou não tem quadril. Mas o que significa não ter quadril?

Quando caminhamos usamos as técnicas cotidianas do corpo, o quadril acompanha as pernas. Nas técnicas extracotidianas do ator de Kabuki e Nô o quadril, ao contrário, permanece fixo. Para bloquear o quadril enquanto se caminha é necessário dobrar os joelhos ligeiramente e, ajustando a coluna vertebral, usar o tronco como um bloco, que então pressiona para baixo. Desta maneira, diferentes tensões são criadas nas partes superior e inferior do corpo. Essas tensões obrigam o corpo a encontrar um novo ponto de equilíbrio. Não é uma escolha estilística, é uma maneira para gerar a vida do ator. Então, ele se torna, em um segundo momento, uma característica estilística particular.

De fato, a vida do ator e do bailarino é baseada numa alteração de equilíbrio. Quando ficamos eretos, nunca estamos imóveis mesmo quando parecemos estar;



11. Virtuosismo técnico: atores acrobatas da Ópera de Pequim.

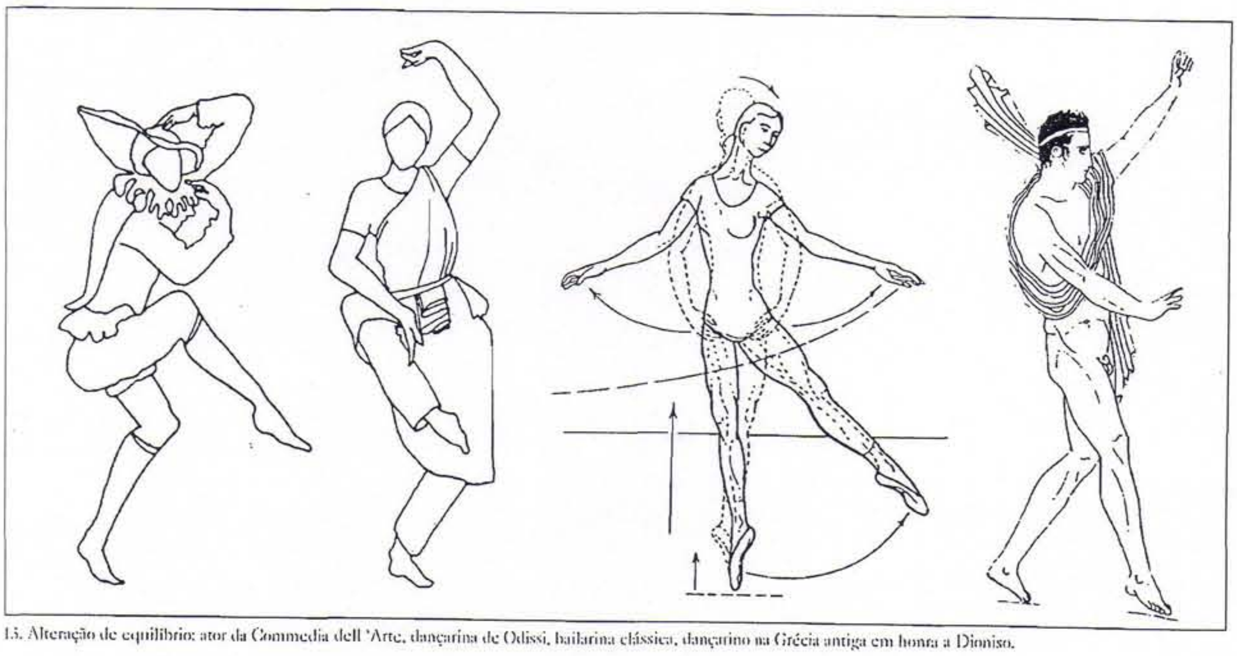
estamos, de fato, usando vários pequenos movimentos para deslocar nosso peso. Uma série contínua de ajustes movimenta nosso peso, primeiro nos dedos, depois nos calcanhares, agora no lado esquerdo, depois no lado direito dos pés. Mesmo na mais absoluta imobilidade, esses micromovimentos estão presentes, às vezes condensados, às vezes ampliados, outras mais ou menos controlados, de acordo com nossa condição fisiológica, idade e profissão. Experiências têm sido feitas com atores profissionais. Quando lhes é solicitado que imaginem estar carregando um peso enquanto correm, caindo ou subindo, por exemplo, descobre-se que esta imagem em si produz imediatamente uma modificação no seu equilíbrio. Não ocorre modificação no equilíbrio do corpo de um não-ator quando se solicita que executem a mesma tarefa, pois para ele a imagem permanece quase que exclusivamente um exercício mental.

Tudo isso nos dá consideráveis informações sobre equilíbrio e a relação entre processos mentais e tensões musculares, mas não nos diz nada de novo sobre o ator. De fato, dizer que os atores estão acostumados a controlar sua própria presença e traduzir suas imagens mentais em ações físicas e vocais simplesmente significa que os atores são atores. Mas a série de micromovimentos revelada nas experiências de equilíbrio coloca-nos em outra pista. Esses micromovimentos são uma espécie de núcleo que, escondidos nas profundezas das técnicas corporais cotidianas, podem ser modelados e ampliados para aumentar a força da presença do ator ou bailarino tornando-se assim a base das técnicas extracotidianas.

Qualquer um que tenha visto uma representação de Marcel Marceau certamente considerou por um momento o estranho destino do mímico que aparece sozinho no palco por alguns segundos, entre um número e outro de Marceau, segurando um cartaz no qual está escrito o título do próximo quadro. Concordo, que alguém possa dizer que a pantomima é uma forma muda e mesmo os títulos, a fim de não quebrar o silêncio, devem ser mudos. Mas, então, por que usar um mímico, um ator, como um porta-cartazes? Será que isto significa bloqueá-lo numa situação desesperada em que, literalmente, não pode fazer nada? Pierre Verry, um mímico que apresentou cartazes de títulos de Marceau durante anos, um dia relatou como procurou adquirir o mais alto grau possível de presença cênica durante o breve instante no qual ele parecia no palco — sem ter e sem poder — fazer qualquer coisa. Ele disse que a única maneira possível de conseguir isso era fazer a posição na qual ele segurava o cartaz tão forte quanto possível, tão viva quanto possível. Para alcançar esse resultado nestes poucos segundos no palco, teve de se concentrar durante um longo tempo para encontrar este "equilíbrio precário". Sua imobilidade tornou-se não uma imobilidade estática, mas dinâmica. Não tendo nada mais com que trabalhar, Verry teve de reduzir-se ao essencial e aí ele descobriu o essencial na alteração do equilíbrio.

As posições corporais básicas das várias formas de teatro oriental são igualmente exemplos de uma distorção consciente e controlada do equilíbrio. O mesmo se pode dizer das posições básicas da dança européia e do sistema da mímica de Decroux: abandonar a técnica cotidiana do equilíbrio e procurar um "equilíbrio de luxo" que prolongue as tensões sobre as quais o corpo se sustenta. Os atores das várias tradições orientais deformam as posições das pernas e dos joelhos e a maneira de colocar os pés no chão, ou diminuem a distância entre um pé e outro, reduzindo assim a base do corpo e tornando precário o equilíbrio. "Toda a técnica da dança", diz Sanjukta Panigrahi, "é baseada na divisão vertical do corpo em duas metades iguais, e na colocação desigual do peso, ora mais em uma metade do corpo, ora mais na outra." Isto é, a dança amplifica, como se estivesse sob o microscópio, esses contínuos e rápidos deslocamentos de peso que usamos para permanecer imóveis e que os especialistas de laboratório em medição de equilíbrio revelam por meio de diagramas complicados. É esta *dança de equilíbrio* que é revelada nos princípios fundamentais de todas as formas de representação.

12. Ator de Nô japonês: um corpo fictício, não uma personagem fictícia.



15. Alteração de equilíbrio: ator da Commedia dell 'Arte, dançarina de Odissi, bailarina clássica, dançarino na Grécia antiga em honra a Dioniso.

A dança de oposições

O leitor não deveria surpreender-se se eu uso as palavras *ator-bailarino* e *dançarino* indiscriminadamente, nem porque me movimento com uma certa indiferença do Oriente para o Ocidente e vice-versa. Os princípios da vida que estamos procurando não são limitados pela distinção entre o que definimos como teatro, dança ou mímica. Gordon Craig, desprezando as imagens distorcidas usadas pelos críticos para descrever a maneira particular de caminhar do ator inglês Henry Irving, simplesmente disse: "Irving não caminhou no palco, ele dançou nele". A mesma separação entre teatro e dança veio a ser usada, mas desta vez num sentido negativo, para desaprovar a pesquisa de Meyerhold. Após ver sua montagem de *Don Juan*, alguns críticos escreveram que o que ele havia feito não era teatro verdadeiramente, mas balé.

A tendência de fazer uma distinção entre dança e teatro, caraterística de nossa cultura, revela uma ferida profunda, um vazio sem tradição, que continuamente expõe o ator rumo a uma negação do corpo e o dançarino para virtuosidade. Para o artista oriental esta distinção parece absurda, como teria sido absurda para artistas europeus em outros períodos históricos, para um bufão ou um comediante no século XVI, por exemplo. Podemos perguntar a um ator de Nô ou Kabuki como ele traduziria a palavra "energia" para a terminologia do seu trabalho, mas ele sacudiria sua cabeça com espanto se lhe solicitássemos que explicasse a diferença entre dança e teatro.

"Energia", disse o ator de Kabuki Sawamura Sojuro, "poderia ser traduzido como *koshi*". E de acordo com o ator de Nô Hideo Kanze, "Meu pai nunca disse 'Use mais *koshi*', mas ele me ensinou o que era tudo isso fazendo-me tentar caminhar enquanto me abraçava pelo quadril e me retinha." Para vencer a resistência do abraço de seu pai, ele foi forçado a inclinar seu tronco ligeiramente para frente, dobrou seus joelhos, comprimiu seus pés no chão e deslizou-os para frente antes de tomar um passo normal. O resultado foi o passo básico do Nô. A energia, como *koshi*, não é o resultado de uma alteração mecânica e simples do equilíbrio, mas é a conseqüência da tensão entre forças opostas.

O ator de Kyogen Mannojo Nomura lembrou que os atores de Nô da Escola Kita diziam: "O ator deve imaginar que acima dele está suspenso um anel de ferro, que o está puxando para cima. Ele deve resistir a este puxão a fim de manter seus pés no chão". O termo japonês que descreve esta tensão de oposição é *hippari hai* que significa "puxar alguma coisa ou alguém para si, enquanto a outra pessoa ou coisa está tentado fazer o mesmo". *Hippari hai* se encontra entre as partes superior e inferior do corpo do ator, assim como entre a frente e as costas. Também há *hippari hai* entre os atores e os músicos, que de fato não representam em uníssono, mas tentam se mover longe um do outro, alternadamente surpreendendo um ao outro, interrompendo o movimento um do outro, contudo, não indo tão longe a ponto de perder o contato, a união particular que os coloca em oposição.

Dilatando este conceito, poderíamos dizer que, neste sentido, as técnicas corporais extracotidianas têm uma relação de *hippari hai* com técnicas cotidianas. Temos visto de fato que, apesar de às técnicas extracotidianas serem diferentes das técnicas cotidianas, elas mantêm uma tensão com elas, sem se tornarem isoladas ou separadas. O corpo do ator-bailarino revela sua vida ao espectador por meio de uma tensão entre forças opostas: este é o princípio da oposição. Baseado neste princípio, que obviamente também faz parte da experiência do ator-bailarino ocidental, as tradições codificadas do Oriente construíram vários sistemas de composição.

Na Ópera de Pequim todo o sistema codificado de movimento do ator está embasado no princípio de que cada movimento deve começar na direção oposta àquela para a qual ele será finalmente levado a cabo. Todas as formas de dança balinesa são construídas compondo uma série de oposição entre *keras* e *manis*. *Keras* significa forte, duro, vigoroso. *Manis* significa delicado, suave. *Keras* e *manis* podem ser aplicados a vários movimentos e posições de diferentes partes do corpo numa dança, e para movimentos sucessivos na mesma dança. Essa relação é claramente visível na posição básica da dança balinesa, que para o olho ocidental pode parecer extremamente estilizada. Em todo caso, é o resultado de uma alternância conseqüente de partes do corpo em situação *keras* com partes do corpo em situação *manis*.

A dança de oposição caracteriza a vida do ator-bailarino em muitos níveis. Os atores-bailarinos usam uma espécie de bússola para se orientar enquanto procuram por esta dança: o desconforto. "A mímica é um conforto no desconforto", diz Decroux, e mestres de todas as tradições têm máximas semelhantes. A mestra da dançarina japonesa de Buyo, Katsuko Azuma, disse-lhe que poderia verificar quando a posição estivesse corretamente assumida, se houvesse dor; se não doesse estava errada. E acrescentava, sorrindo, " mas se dói não significa necessariamente que esteja correta". A dançarina indiana Sanjukta Panigrahi, os mestres da Ópera de Pequim, balé clássico ou dança balinesa, todos reforçam a mesma idéia. O desconforto, então, torna-se um meio de controle, uma espécie de radar interno que permite que os atores-bailarinos se observem enquanto em ação. Não com seus olhos, mas por meio de uma série de percepções físicas que confirmam que as tensões extracotidianas, não-habituais, estão trabalhando no corpo.

Quando perguntei ao mestre balinês I Made Pasek Tempo o que, segundo ele, poderia ser o principal talento de um ator ou dançarino, ele replicou que era *tahan*, "a capacidade para resistir, tolerância". O mesmo conceito se encontra no teatro chinês. Para inferir que os atores têm domínio de sua arte, diz-se que eles têm *kung-fu*, que literalmente significa "a capacidade de agüentar jejum, de resistir". No Ocidente, podemos usar a palavra "energia" para dizer a mesma coisa: "a capacidade para persistir no trabalho, para suportar". Mas, novamente, esta palavra pode tornar-se uma armadilha.

Quando os atores-bailarinos ocidentais querem ser enérgicos, quando querem usar toda a sua energia, eles freqüentemente começam a se mover no espaço com tremenda vitalidade. Eles usam vastos movimentos, com grande velocidade e força muscular. Este esforço está associado à fadiga, trabalho duro. Os atores orientais (ou grandes atores ocidentais) podem tornar-se mais cansados quase sem se mover. Seu cansaço não é causado por excesso de vitalidade, pelo uso de amplos movimentos, mas pelo jogo de oposições. O corpo torna-se carregado com energia porque dentro dele se estabelece uma série de diferenças de potencial, que proporciona um corpo vivo, fortemente presente, mesmo com movimentos lentos ou em imobilidade aparente. A dança de oposições é dançada *no* corpo antes de ser dançada *com* o corpo. É essencial entender este princípio da vida do ator-bailarino: a energia não corresponde necessariamente ao deslocamento no espaço.

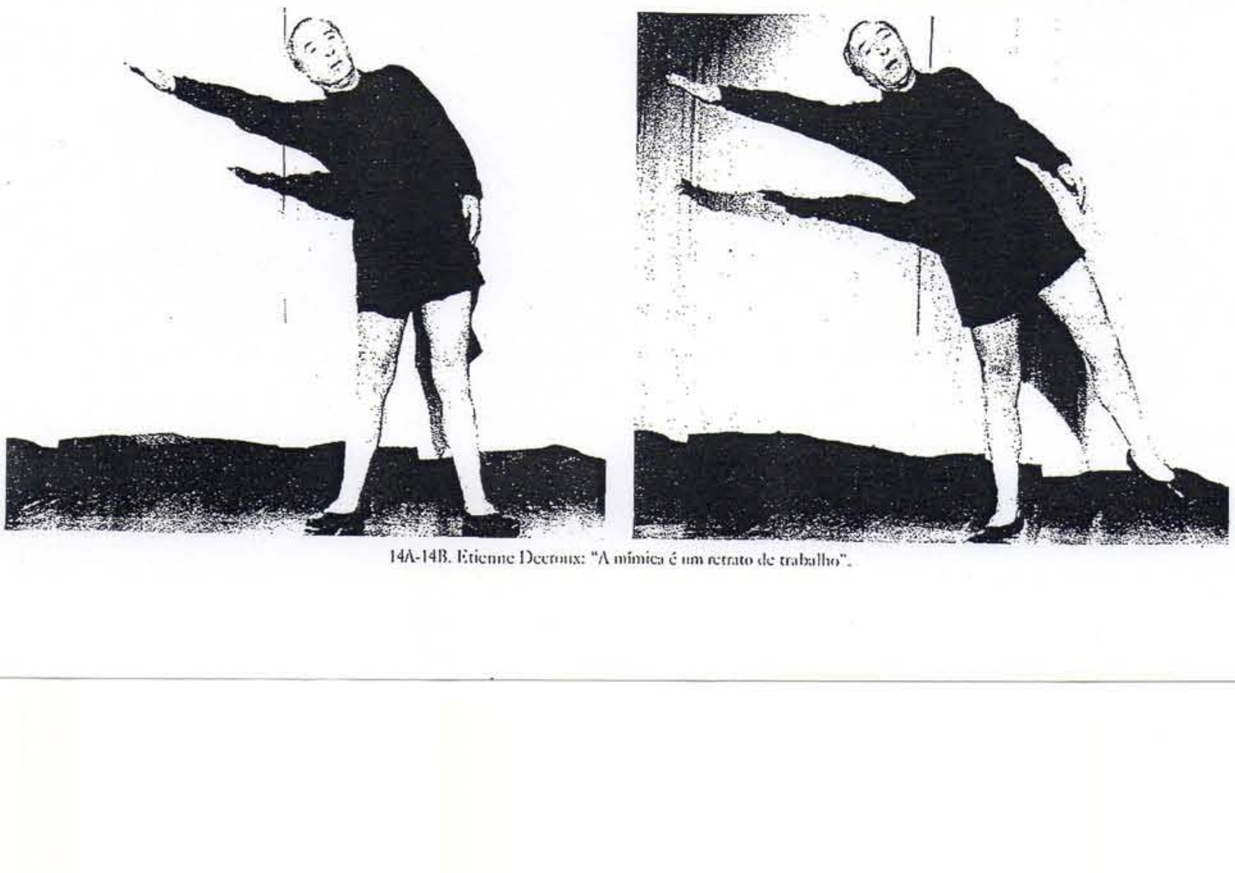
No *lokadharmi*, as diferentes técnicas corporais cotidianas, as forças que dão vida às ações de estender ou retrair um braço ou perna, ou o dedo de uma mão, agem cada uma a seu tempo. No *natyadharmi*, as técnicas extracotidianas, as duas forças em oposição (de estender e retrair) agem simultaneamente, ou melhor, os braços, as pernas, os dedos, a coluna, o pescoço, todas essas partes do corpo são estendidas como se resistissem a uma força que, então, as obriga a se dobrarem e vice-versa. Katsuko Azuma explica, por exemplo, que forças estão trabalhando no movimento-típico tanto da dança Buyo quanto Nô — no qual o tronco se inclina ligeiramente e os braços se estendem para frente numa curva suave. Ela fala sobre as forças que estão agindo em direção oposta à que se observa; os braços, ela diz, não se estendem para fazer a curva, mas, mais exatamente, é como se eles puxassem grande caixas quadradas para o peito. Dessa maneira, os braços, que parecem mover-se longe do corpo, empurram, de fato, em direção ao corpo; precisamente como o tronco, empurrado para trás, opõe resistência e se dobra para frente.

A virtude de omissão

O princípio revelado pela dança de oposições no corpo é — apesar de todas as aparências — um princípio que opera por meio da eliminação. As ações são isoladas de seus contextos e são, por isso, reveladas. Os movimentos tecidos juntos em danças parecem ser muito mais complexos do que os movimentos cotidianos. De fato, eles são o resultado da simplificação: são compostos de momentos nos quais as oposições, governando a vida do corpo, são manifestadas no nível mais simples. Isto ocorre porque um número bem definido de forças, isto é, oposições, é isolado, ampliado e reunido, juntos ou em sucessão. Mais uma vez, isso é um uso não-econômico do corpo, porque as técnicas cotidianas tendem a sobrepor vários processos, com uma economia subseqüente de tempo e energia. Quando Decroux escreve que a mímica é um "retrato do trabalho composto com o corpo", o que ele está dizendo também pode ser assumido por outras tradições.

Este "retrato de trabalho" do corpo é um dos princípios que presidem a vida, mas que depois deve ser oculto, como fazem, por exemplo, os dançarinos de balé clássico, que disfarçam seu peso e esforço atrás de uma imagem de leveza e conforto. O princípio de oposições, porque a oposição é a essência da energia, está ligado ao princípio da simplificação. A simplificação, neste caso, significa a omissão de certos elementos para pôr em destaque outros elementos. Então esses outros elementos parecem ser essenciais.

Os mesmos princípios que sustentam a vida do bailarino — cujos movimentos são obviamente em alto grau distantes dos movimentos cotidianos — podem também sustentar a vida do ator, cujos movimentos parecem estar mais próximos dos usados cotidianamente. De fato, não somente os atores podem omitir a complexidade do uso cotidiano do corpo para permitir emergir a essência do seu trabalho, seu *bios*; para se manifestar por meio de oposições fundamentais, eles também podem omitir ampliando a ação no espaço. Dario Fo explica que a força do movimento de um ator é resultado da síntese, isto é, da concentração de uma ação, que usa uma grande quantidade de energia, num espaço pequeno, ou a reprodução apenas daqueles elementos necessários à ação, eliminando os considerados supérfluos. Decroux — como um ator-bailarino indiano — considera o corpo como sendo limitado essencialmente ao tronco. Ele considera os movi-



14A-14B. Etienne Decroux: "A mímica é um retrato de trabalho".

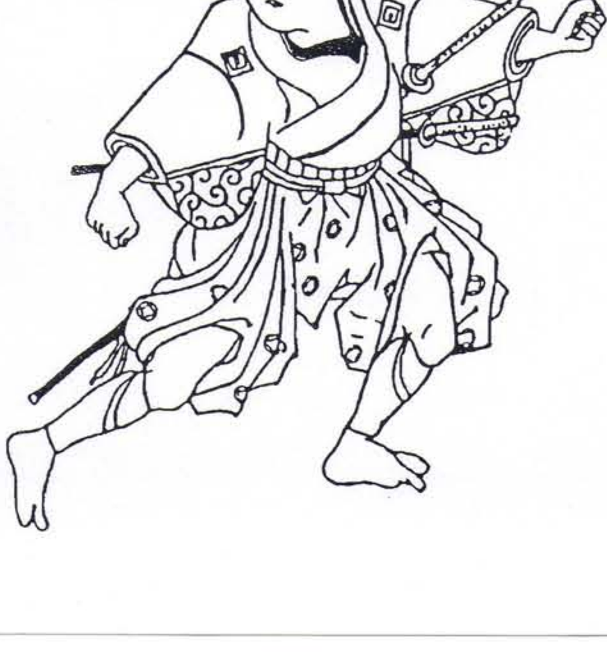
mentos dos braços e pernas como acessórios (ou "ane-dóticos"), apenas pertencendo ao corpo se originados do tronco.

Alguém pode falar deste processo — durante o qual o espaço ocupado por uma ação é restrito — como um processo de absorção de energia. Ele é desenvolvido com base na ampliação das oposições e revela novo e diferente rumo para o descobrimento dos "princípios recorrentes", que podem ser úteis ao fazer teatral. A oposição entre uma força favorável à ação e outra contrária é convertida numa série de regras — tais como as usadas pelos atores do Nô e Kabuki — que criam uma oposição entre a energia empregada no espaço e a energia empregada no tempo. De acordo com essas regras, sete décimos da energia do ator deveriam ser usados no tempo e somente três décimos no espaço. Os atores também dizem que é como se fosse uma ação que realmente não terminou, em que o gesto pára no espaço, mas continua no tempo.

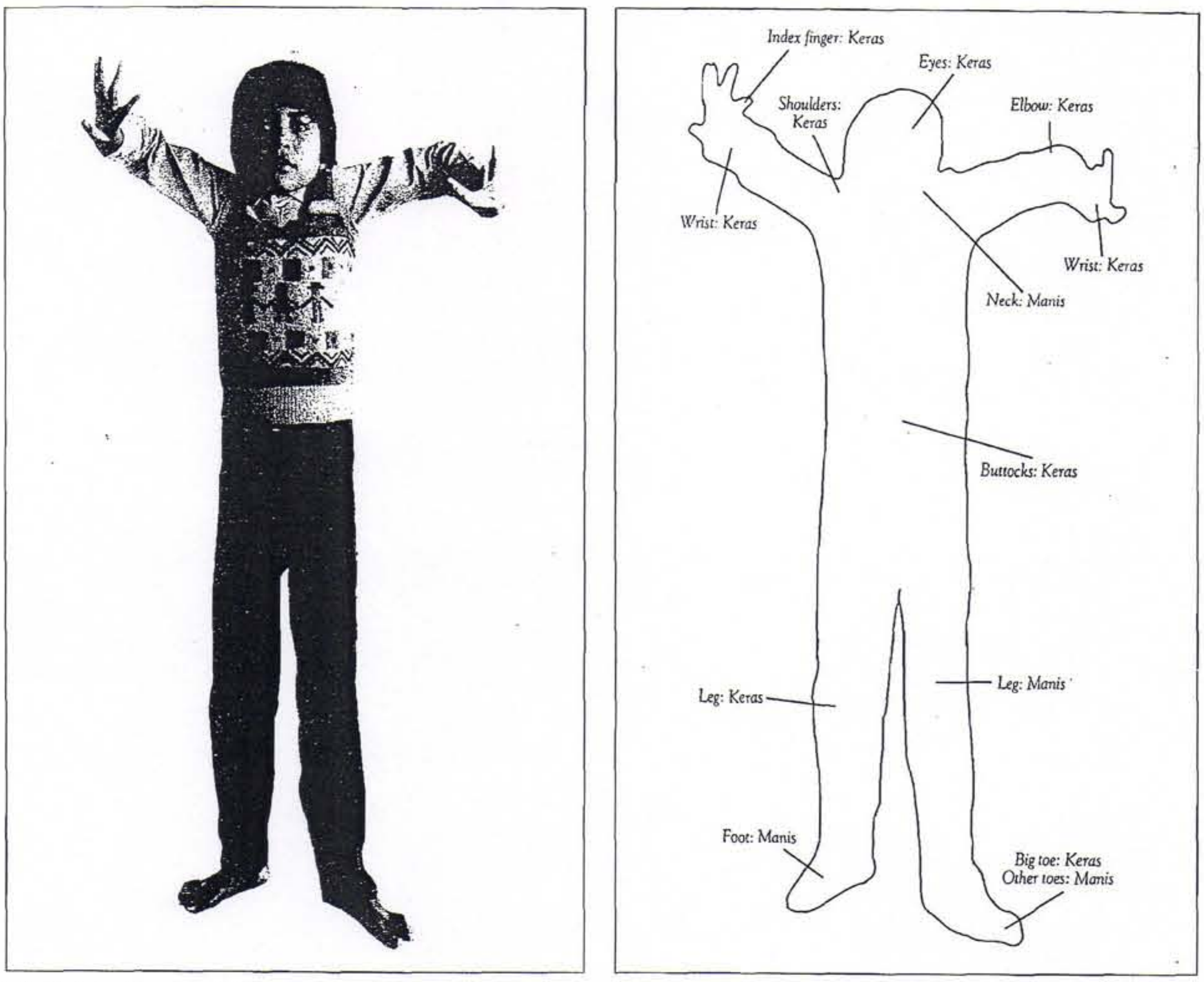
Tanto o Nô quanto o Kabuki usam a expressão *tameru*, que pode ser representada por um ideograma chinês que significa "acumular", ou por um ideograma japonês que significa "inclinar", algo que é tanto flexível quanto resistente como uma cana de bambu. *Tameru* define a ação de reter, de recuo. De *tameru* vem *tame*, a habilidade para manter energia, para absorver, numa ação limitada no espaço, a energia necessária para realizar uma ação muito maior. Essa habilidade torna-se um meio de descrever a habilidade do ator em geral. Para dizer que um ator-bailarino tem ou não suficiente presença cênica, a força necessária, o mestre diz que ele tem ou não *tame*.

Tudo isso pode parecer uma codificação muito complexa e excessiva da arte do ator-bailarino. De fato, ela deriva de uma experiência que é comum aos atores-bailarinos de muitas tradições diferentes: a concentração, em movimentos restritos, da mesma energia que poderia ser usada para executar uma ação maior e mais pesada. Por exemplo, engajar o corpo inteiro na ação de acender um cigarro, como se estivesse levantando uma caixa pesada e não um pequeno fósforo, ou indicando com o queixo e deixando a boca ligeiramente aberta com a mesma força que seria usada para morder algo duro. Trabalhando assim revela-se uma qualidade de energia que faz com que o corpo inteiro do ator-bailarino se torne vivo, mesmo na imobilidade.

É provavelmente por esta razão, que muitos atores famosos têm sido capazes de transformar cenas secundárias em suas maiores cenas. Quando esses atores param de atuar e ficam nas linhas laterais, enquanto outros atores desenvolvem a ação principal, são capazes de absorver, em movimentos quase impercep-



15-17. Dança de oposições: *acima*, Henry Irving (1838-1905) como Cardeal Wolsey no *Henrique VIII*, de Shakespeare; acima V. E. Meyerhold (1874-1939) no *Acrobatas*, de F. Shentan. À direita, ator de Kabuki.



18-19. Princípios de *keras e manis* (vigoroso e suave) numa posição de dança balinesa, ilustrados por Jas, filha mais nova do dançarino e mestre I Made Pasek Tempo.

tíveis, a força das ações que eles não podem executar. É precisamente nesses casos que seu *bios* se salienta com uma força particular e deixa sua marca na memória do espectador. As cenas secundárias não pertencem apenas à tradição ocidental. No século XVII, o ator de Kabuki, Kameko Kichiwaemon, escreveu um tratado sobre a arte do ator, intitulado *Poeira nos ouvidos*. Ele diz que em dados momentos, em certas representações, quando somente um ator está dançando, os outros atores voltam suas costas para a platéia e relaxam. "Eu não relaxo", escreve ele, "mas represento a dança inteira na minha mente. Se eu não faço assim, a visão das minhas costas não é interessante para o espectador".

A virtude teatral da omissão não consiste em "deixe para lá" numa não-ação indefinida. No palco e para o ator-bailarino, a omissão significa "reter", o que distingue a vida cênica real e não a dispersa ao redor num excesso de expressividade e vitalidade. A beleza da omissão, de fato, é a beleza da ação indireta, da vida que é revelada com um máximo de intensidade num mínimo de atividade. Mais uma vez é um jogo de oposições que vai além do nível pré-expressivo da arte do ator-bailarino.

Intermezzo

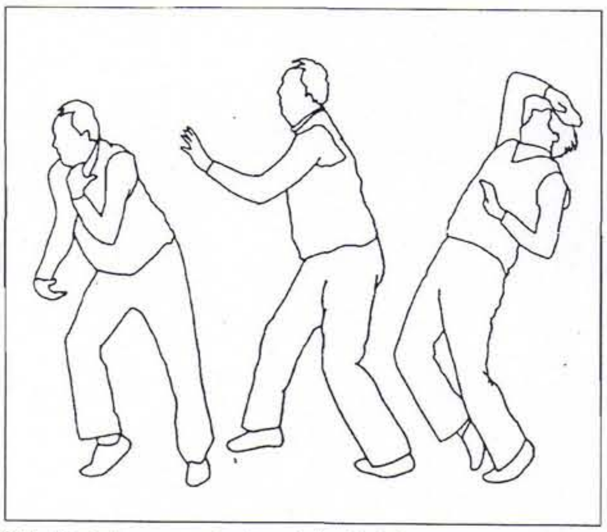
Neste ponto, alguém pode perguntar se os princípios da arte do ator-bailarino que descrevi não nos levam muito longe do teatro e da dança, conforme são conhecidos e praticados no Ocidente. Serão esses princípios, de fato, "bons conselhos", úteis para o fazer teatral? Será que chamar a atenção para o nível pré-expressivo da arte do ator nos cega quanto aos problemas reais do ator-bailarino ocidental? Será o nível pré-expressivo verificável somente em culturas teatrais altamente codificadas? Não será talvez a tradição ocidental caracterizada principalmente pela falta de codificação e pela procura de expressão individual? Essas são, indubitavelmente, perguntas obrigatórias, entretanto, mais do que exigir respostas imediatas, elas nos convidam a parar e descansar por um momento.

Assim, falemos sobre flores.

Se colocamos algumas flores num vaso, o fazemos para mostrar como elas são belas, para apreciá-las. Podemos também fazer com que elas tenham um significado oculto: piedade filial ou religiosa, amor, reconhecimento, respeito. Todavia, belas como podem ser, as flores possuem um defeito: retiradas do seu próprio contexto, elas continuam a representar somente a elas. Elas são como os atores de quem Decroux falou: um homem condenado a se parecer justamente um homem, um corpo imitando um corpo. Isto pode ser agradável, mas para ser considerada arte não é suficiente que algo seja meramente agradável. Para ser considerada arte, acrescenta Decroux, a idéia da coisa precisa ser representada por outra coisa. Flores num vaso são irremediavelmente flores num vaso, às vezes tema de trabalhos de arte, mas nunca trabalhos de arte em si.

Vamos, porém, imaginar que usamos flores cortadas para representar algo mais: a luta da planta para crescer, para se mover na terra onde suas raízes penetram mais profundamente, elevando-se em direção ao céu. Vamos imaginar o desejo de representar a passagem do tempo, conforme a planta se desenvolve, cresce, floresce, se inclina e morre. Se temos êxito, as flores representarão algo mais que flores e será um trabalho de arte, isto é, teremos feito um *ikebana*.

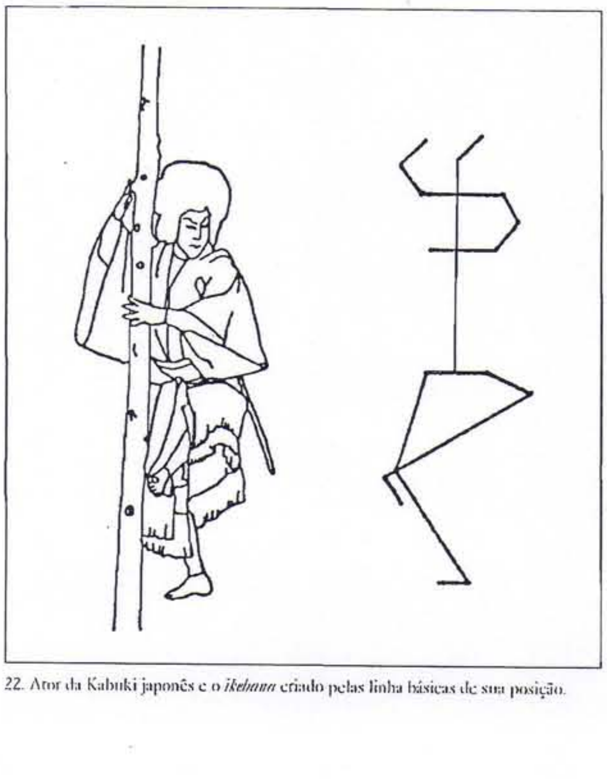
O ideograma para *ikebana* significa "fazer com que as flores vivam". A vida das flores, por ter sido interrompida, bloqueada,



20. Seqüência-síntese executada pelo ator italiano Dario Fo: momentos de imobilidade na tensão extrema de oposições.

pode ser representada. O procedimento é evidente: algo foi arrancado de suas condições normais de vida (este é o estado que as flores tomam quando simplesmente as arranjamos num vaso), e as regras que governam essas condições normais foram substituídas e analogicamente reconstruídas usando outras regras. As flores, por exemplo, não podem agir no tempo, não podem representar seu florescimento e fenecimento em termos temporais, mas a passagem do tempo pode ser sugerida com uma analogia no espaço. Alguém pode comparar uma flor em botão e outra já totalmente aberta. Com dois ramos, um empurrando para cima e outro apontando para baixo, alguém pode chamar a atenção para a direção na qual a planta está se desenvolvendo: uma força a liga à terra, outra força puxa-a para longe dela. Um terceiro ramo, estendendo-se ao longo de uma linha oblíqua, pode mostrar a força combinada que resulta de duas tensões opostas. Uma composição que parece derivar de um gosto estético refinado é, de fato, o resultado da análise e dissecação de um fenômeno e a transposição de energia atuando no tempo em linhas ampliadas no espaço.

Essa transposição abre a composição para novos significados, diferentes dos originais: o ramo que está alcançando o topo se torna associado ao Céu, o ramo estendendo-se para baixo à Terra, e o ramo no centro ao mediador entre essas duas entidades opostas: o homem. O resultado de uma análise esquemática da realidade e sua transposição seguindo princípios que a representam sem reproduzi-la torna-se um objeto para contemplação filosófica.

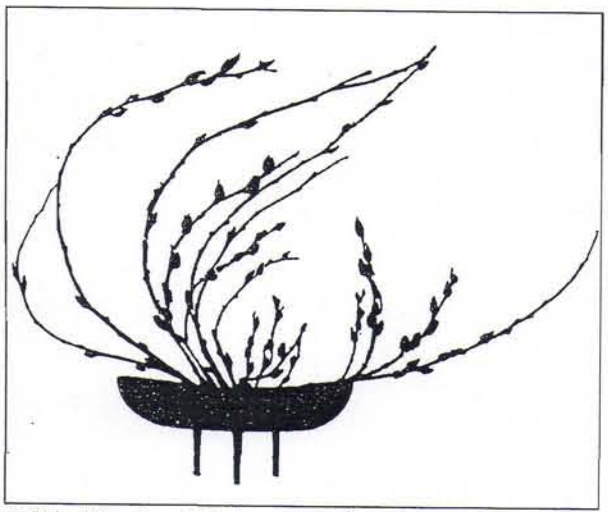


22. Ator da Kabuki japonês e o *ikebana* criado pelas linha básicas de sua posição.

"A mente tem dificuldade em manter o pensamento do botão porque a coisa assim designada é presa a um desenvolvimento impetuoso e mostra — apesar do nosso pensamento — forte impulso não para ser um botão de flor, mas uma flor". Essas são palavras que Bertolt Brecht atribui a Hujeh, que acrescenta: "Assim, para o pensador, o conceito de botão de flor é o conceito de algo que já aspira a ser além do que é". Esta "dificuldade" em nosso pensamento é exatamente o que o *ikebana* propõe: uma indicação do passado e uma sugestão do futuro, uma representação por meio da imobilidade do movimento contínuo que muda o positivo para o negativo e vice-versa.

O exemplo do *ikebana* mostra-nos significados abstratos surgindo do trabalho preciso de analisar e transpor um fenômeno físico. Se alguém começa a partir dos significados abstratos, nunca alcançará a qualidade concreta e a precisão do *ikebana*, ao passo que, começando da precisão e qualidade concreta, conseguirá esses significados abstratos.

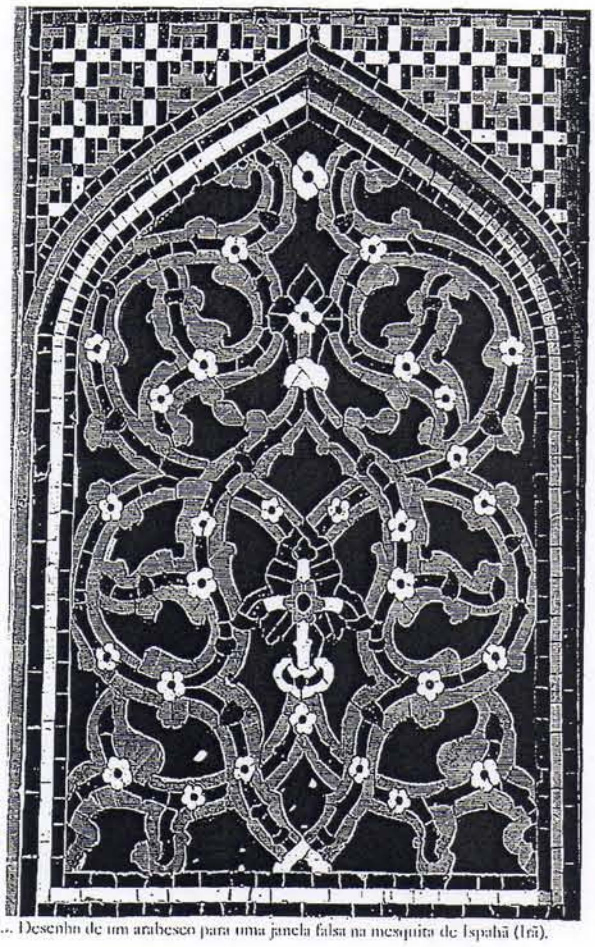
Igualmente, atores-bailarinos com freqüência tentam partir do abstrato para o concreto. Eles acreditam que o ponto de partida pode ser derivado daquilo que alguém deseja expressar e, posteriormente, isso implica o uso de uma técnica apropriada. Um sintoma desta crença absurda é a desconfiança mostrada para as formas de representação codificada e para os princípios da vida do ator-bailarino que elas contêm. Esses princípios, de fato, não são sugestões estéticas feitas para tornar mais bonito o corpo do ator-bailarino. Eles são um meio de desnudar o corpo de hábitos cotidianos, para evitar que ele seja apenas um corpo humano condenado a se parecer consigo mesmo, para apresentar e representar somente a si mesmo. Quando certos princípios reaparecem com freqüência, em diferentes latitudes e tradições, pode-se assumir que eles trabalham no nosso caso também.



21. Ondas: *ikebana* da escola Soghetsu.

O exemplo do *ikebana* mostra como certas forças, que se desenvolvem no tempo, podem ter uma analogia em termos espaciais. Este uso de forças análogas substituiu as forças que caracterizam o uso cotidiano do corpo e é a base do sistema da mímica de Decroux. Decroux muitas vezes dá a idéia de uma ação real agindo exatamente ao contrário.

Ele mostra, por exemplo, a ação de empurrar algo não pela projeção do queixo para a frente e pressão com o pé posterior — como é feito na ação real — mas arqueando a coluna concavamente, como se, em vez de empurrar, ele estivesse sendo empurrado e trazendo os braços para o peito e pressionando para



2.. Desenho de um arabesco para uma janela falsa na mesquita de Ispahã (Irã).

baixo com o pé e a perna da frente. Esta inversão radical das forças com respeito a como elas poderiam ocorrer na ação real recuperam o trabalho — ou o esforço — que existe na ação real. É como se o corpo do ator-bailarino fosse tomado separadamente e, então, recomposto de acordo com as regras, que não são as da vida cotidiana. Ao fim do trabalho de recomposição, o corpo não mais se assemelha a si mesmo. Como as flores em nosso vaso ou como o *ikebana* japonês, o ator e dançarino são retirados do contexto "natural" no qual eles geralmente atuam: são liberados da dominação das técnicas cotidianas. Como as flores e ramos do *ikebana*, os atores-bailarinos, para serem cenicamente vivos, não podem apresentar ou representar o que eles são. Em outras palavras, eles devem desistir de suas próprias respostas automáticas.

As várias codificações da arte do ator-bailarino são, acima de tudo, métodos para romper as respostas automáticas da vida cotidiana, criando outras equivalentes.

Naturalmente, esta ruptura do automático não é expressão. Mas sem essa ruptura não há expressão. "Mate a respiração. Mate o ritmo", repetia a mestra de Katsuko Azuma conforme ela trabalhava. "Matar" a respiração e "Matar" o ritmo significa compreender a tendência a ligar automaticamente o gesto ao ritmo da respiração e da música, e transgredi-la. A ruptura das ações habituais da vida cotidiana tem sido feita, talvez, mais consciente e radicalmente na cultura teatral japonesa.

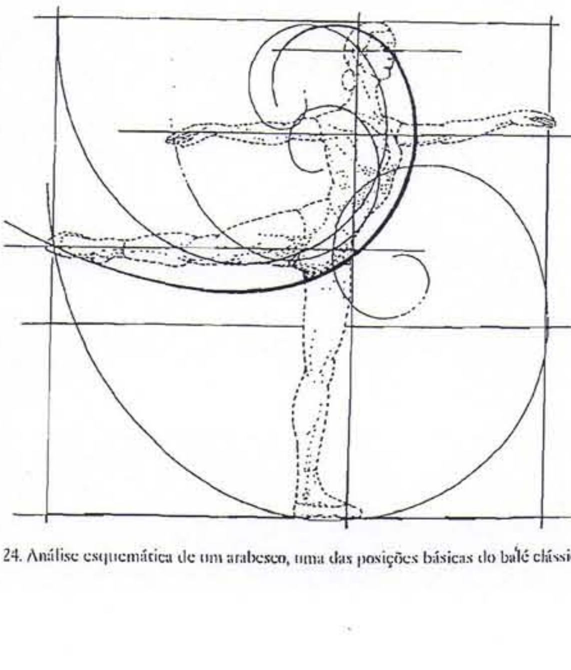
Os preceitos que exigem a morte do ritmo e da respiração, expressados pela mestra de Katsuko Azuma, mostram como a oposição desejada pode causar a ruptura das respostas habituais das técnicas corporais cotidianas. Matar o ritmo, de fato, implica criar uma série de tensões para evitar que os movimentos da dança coincidam com as cadências da música. Matar a respiração significa segurar o fôlego mesmo enquanto se está expirando — que é um momento de relaxamento — e opor à exalação uma força contrária. Katsuko Azuma disse que é realmente doloroso para ela ver um dançarino seguindo a cadência da música, como acontece em todas as outras culturas que não a japonesa. É fácil de entender por que, de acordo com as soluções particulares encontradas pela sua cultura, uma dança que segue o ritmo da música possa torná-la desconfortável, porque ela mostra uma ação que foi decidida de fora, pela música ou pelo comportamento cotidiano. A solução que os japoneses encontraram para este problema pertence somente à sua cultura, mas o problema em si diz respeito aos atores-bailarinos de todos os lugares.

Um corpo decidido

Muitas línguas européias têm uma expressão que pode ser usada para resumir o que é essencial para a vida do ator-bailarino. É uma expressão gramaticalmente paradoxal, na qual uma forma passiva assume um significado ativo e em que uma indicação de disponibilidade para ação é expressada como uma forma de passividade. A expressão não é ambígua, é hermafrodita, combinando dentro dela igualmente a ação e a passividade e, apesar de sua estranheza, é uma expressão encontrada na linguagem coloquial. Alguém diz, de fato "*essere deciso*", "*être décidé*", "*to be decided*". E isto não significa que alguém ou algo decida por nós ou seja submetido à decisão, nem que somos o objeto da decisão.

"Ser decidido" não significa que estamos decidindo nem que somos nós quem conduz a ação de decidir. Entre essas duas condições opostas flui uma corrente de vida, que a linguagem parece não ser capaz de representar e ao redor da qual ela dança com imagens. Somente a experiência direta mostra o que significa "ser decidido". Para explicar a alguém o que significa "ser decidido", devemos referir-nos às inumeráveis associações de idéias, a inúmeros exemplos, à construção de situações artificiais. Contudo, todo mundo pode imaginar o que a expressão significa. Todas as imagens complexas e regras obscuras que são aplicadas nos atores e dançarinos, a elaboração de preceitos artísticos que parecem ser — e são — resultados de estéticas refinadas, são os saltos e acrobacias de uma tentativa de transmitir uma experiência que não pode realmente ser transmitida, não pode ser passada para a frente, mas somente vivida. Para explicar a experiência de um ator ou dançarino tem-se que usar uma estratégia complicada para criar artificialmente as condições nas quais a experiência pode ser reproduzida.

Mais uma vez deixe-nos imaginar que podemos penetrar o universo íntimo do trabalho que se realiza entre Katsuko Azuma e sua mestra. O nome da mestra também é Azuma. Quando ela julgar que teve êxito em passar sua experiência à sua discípula, ela também passará seu nome. Azuma, então, diz à futura Azu-



24. Análise esquemática de um arabesco, uma das posições básicas do balé clássico.

25. Katsuko Azuma, dançarina japonesa de Buyo, ensinando uma aluna a se mover de acordo com o ritmo de *jo-ha-kyu*.

ma: "Encontre seu *ma*". *Ma* significa algo semelhante à "dimensão" no sentido espacial, mas também "duração" no sentido temporal. "Para encontrar seu *ma* você deve matar o ritmo. Encontre seu *jo-ha-kyu*". A expressão *jo-ha-kyu* descreve as três fases nas quais todas as ações de um ator-bailarino estão subdivididas. A primeira fase é determinada pela oposição entre a força que tende a aumentar e outra força que retém (*jo* significa "reter"); a segunda fase (*ha*, "romper") ocorre no momento em que alguém é libertado da força que a retinha, até que se chegue à terceira fase (*kyu*, "velocidade"), em que a ação culmina, usando todas as suas forças para cessar subitamente, como se defrontando com um obstáculo, uma nova resistência.

Para ensinar Azuma a se mover de acordo com *jo-ha-kyu*, sua mestra deveria segurá-la pela cintura e, então, largá-la de repente. Azuma trabalharia duramente para dar os dois primeiros passos (enquanto está sendo segura), dobrando seus joelhos, pressionando a sola dos seus pés no chão, inclinando ligeiramente seu tronco. Então, solta por sua mestra, ela avançaria rapidamente para o limite determinado do movimento, e nesse ponto ela pararia repentinamente, como se um fosso profundo se abrisse poucos centímetros à sua frente. O que ela fez, em outras palavras, foi executar o movimento que qualquer pessoa que tenha visto um teatro japonês reconheceria como típico. Quando os atores-bailarinos aprendem, como segunda natureza, a maneira artificial de se mover, eles parecem ter sido cortados da relação espaço-tempo do dia-a-dia e parecem estar "vivos": eles estão "decididos". Etimologicamente, "estar decidido" significa "cortar fora". A expressão "estar decidido" tem, então, ainda outra faceta: é como se isso indicasse que a disponibilidade de alguém criar também incluísse "cortar-se fora" das práticas cotidianas.

As três fases do *jo-ha-kyu* impregnam os átomos, as células, o organismo inteiro da representação japonesa. Elas se aplicam a cada uma das ações do ator-bailarino, para cada um dos seus gestos, à respiração, à música, a cada cena, para cada peça num dia de Nô. É uma espécie de código que corre através de todos os níveis de organização do teatro.

René Sieffert mantém que a regra de *jo-ha-kyu* é uma "constante no senso estético da humanidade". De certa maneira isto é verdade, mesmo que também seja verdade que uma regra se dissolve em algo insignificante se aplicada universalmente. Do nosso ponto de vista, outra das declarações de Sieffert parece mais importante: que o *jo-ha-kyu* permite ao ator-bailarino — como explica Zeami — quebrar a regra, aparentemente para estabelecer contato com o espectador. Isto é uma constante na vida do ator-bailarino: a reconstrução de regras artificiais caminha passo a passo com sua infração. Um ator que não tenha nada senão regras é um ator que não tem mais teatro, mas apenas liturgia. Um ator sem regras é também sem teatro: ele tem apenas *lokadharmi*, comportamento cotidiano com sua qualidade de predizer e sua necessidade de provocação direta para manter desperta a atenção do espectador.

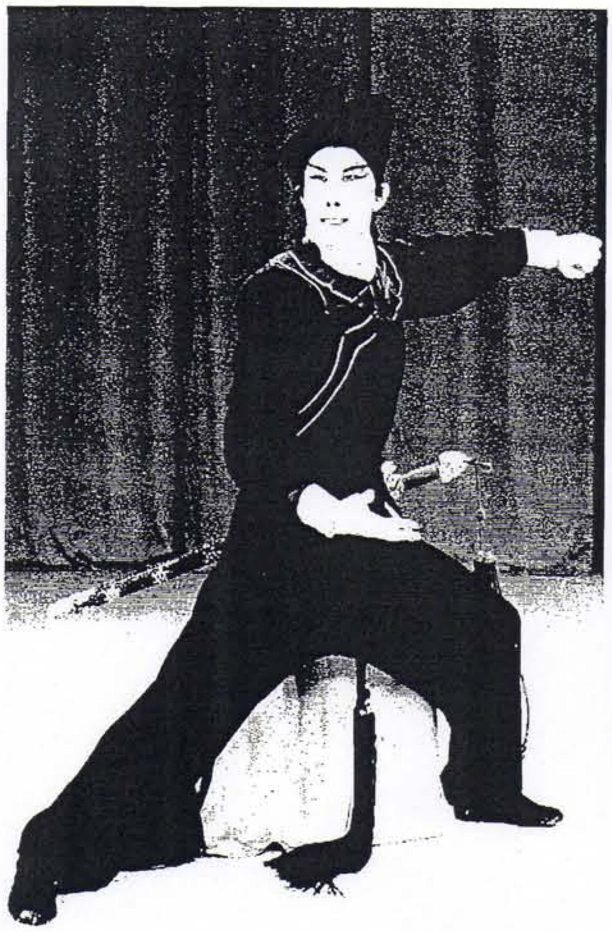
Todos os ensinamentos que a mestra Azuma passou para a discípula Azuma são dirigidos ao descobrimento do centro de energia da aluna. Os métodos de busca são meticulosamente codificados, frutos de experiências de gerações e gerações. O resultado é impossível de definir com precisão e difere de pessoa a pessoa.

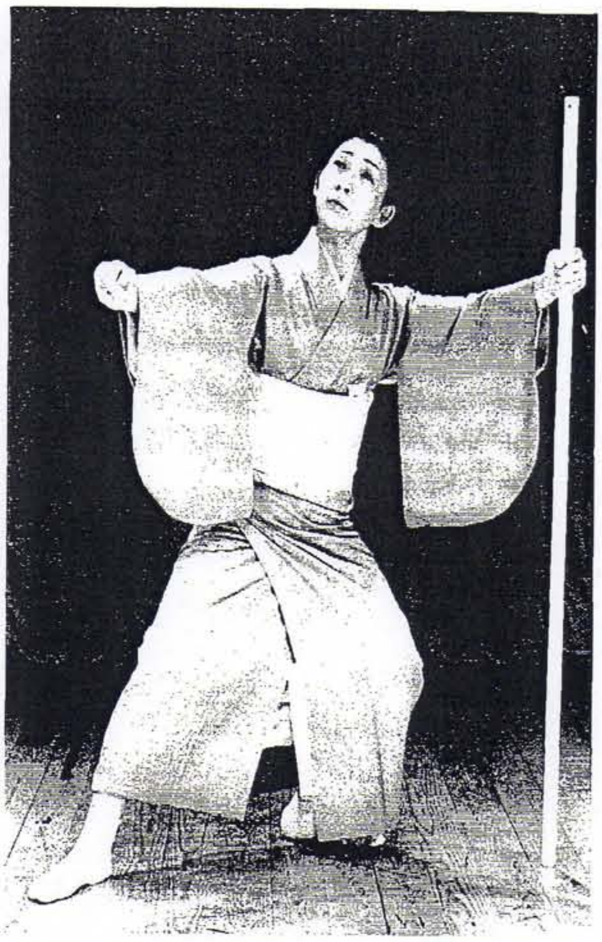
Hoje, Azuma diz que o princípio da sua vida, de sua energia como atriz e dançarina, pode ser definido como um centro de gravidade que se encontra no ponto médio da linha entre o umbigo e o cóccix. Toda vez que ela atua, tenta encontrar seu equilíbrio ao redor desse centro. Mesmo hoje, apesar de sua experiência, apesar do fato de que ela é discípula de uma das maiores mestras e que ela mesma é, agora, uma mestra, não é capaz sempre de encontrar esse centro. Ela imagina (usando as imagens com as quais sua mestra tentou transmitir a experiência para ela) que o centro de sua energia é uma bola de aço encontrada num certo ponto da linha entre o umbigo e o cóccix, ou no centro de um triângulo formado pelas linhas entre o quadril e o cóccix, e que essa bola de aço está coberta com muitas camadas de algodão. O mestre balinês I Made Pasek Tempo diz: "Tudo que Azuma faz é *keras* coberto com *manis*, vigor coberto por suavidade".

Um corpo fictício

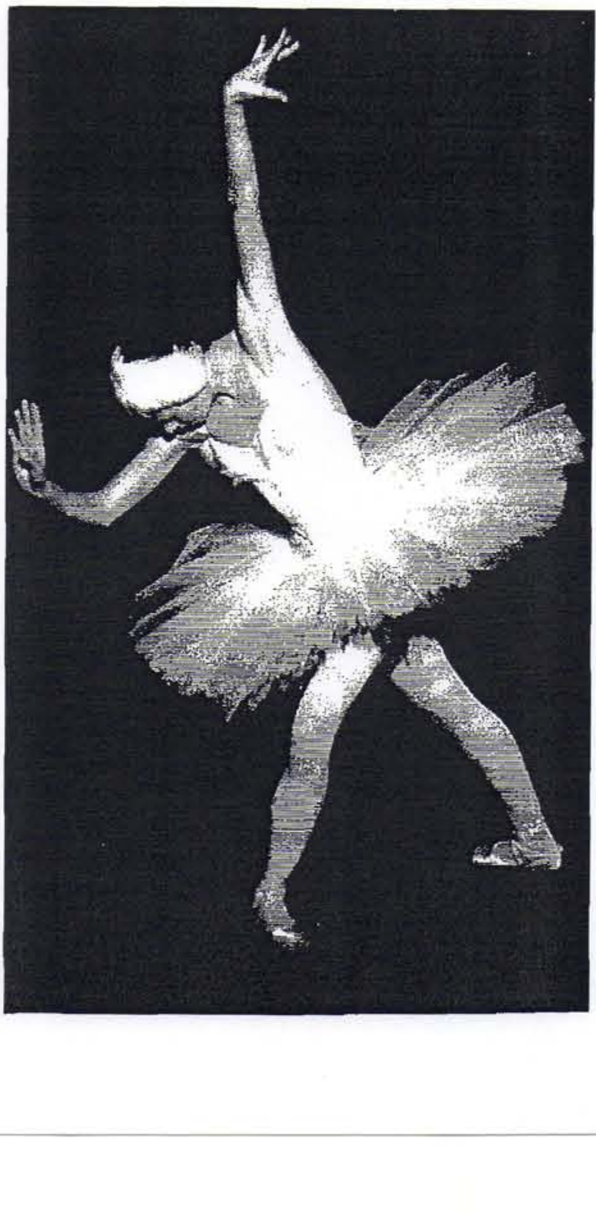
Na tradição ocidental o trabalho do ator-bailarino tem sido orientado para uma rede de ficções, de "ses mágicos", que lida com a psicologia, o comportamento e sua história e da personagem que está representando. Os princípios pré-expressivos da vida do ator-bailarino não são conceitos frios relacionados somente com a fisiologia e mecânica do corpo. Eles também são

26. O corpo fictício: Christian Holder como o Feiticeiro Chinês em *Parade* (coreografia: Léonide Massine; música: Erik Satie; cortina, cenário e figurino: Pablo Picasso).





27-29. O corpo decidido: acima, à esquerda, atriz Pei Yan-Ling, da Ópera de Pequim; acima, à direita, a dançarina japonesa de Buyo, Katsuko Azuma; abaixo à direita, a dançarina de balé clássico Martine van Hamel.



baseados numa rede de ficções, mas ficções, "ses mágicos", que lidam com as forças físicas que movem o corpo. O que o ator-bailarino está procurando, neste caso, é um corpo fictício, não uma personalidade fictícia. Para quebrar as respostas automáticas do comportamento cotidiano, nas tradições orientais, no balé e na mímica de Decroux, cada uma das ações do corpo é dramatizada imaginando que alguém está empurrando, levantando, tocando objetos de determinado peso e consistência. Esta é uma psicotécnica que não tenta influenciar o estado psíquico do ator-bailarino, mas sim seu estado físico. Portanto, ela tem a ver com a linguagem usada pelos atores-bailarinos quando falam de si mesmos e, mais ainda, com o que o mestre diz ao discípulo, mas não tem a intenção de significar qualquer coisa ao espectador.

Para encontrar as técnicas corporais extracotidianas o ator-bailarino não estuda fisiologia. Cria uma rede de estímulos externos, à qual reage com ações físicas.

Entre as dez qualidades do ator-bailarino na tradição indiana, há uma qualidade relacionada com o saber ver, como dirigir os olhos no espaço. É um sinal de que o ator-bailarino está reagindo a algo preciso. Às vezes, os exercícios de treinamento de um ator-bailarino parecem ser extraordinariamente bem executados, mas as ações não têm força porque o modo de usar os olhos não está precisamente dirigido. Por outro lado, o corpo pode estar relaxado, mas se os olhos estão ativos — isto é, se eles vêem observando — então o corpo do ator-bailarino é conduzido à vida. Neste sentido, os olhos são como a segunda coluna vertebral do ator-bailarino.

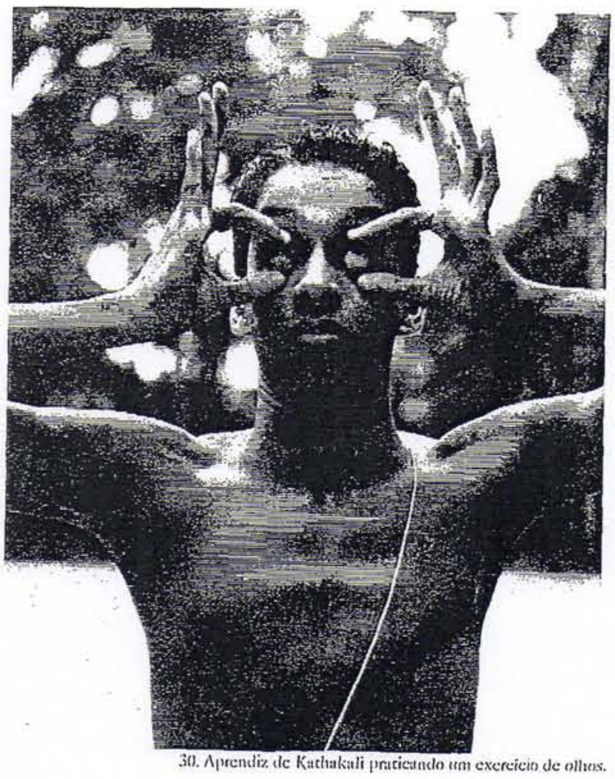
Todas as tradições orientais codificam os movimentos dos olhos e as direções que os olhos devem seguir. Isso tem a ver não somente com o que o espectador vê, mas também com o que o ator vê: o modo como ele se propaga no espaço vazio com linhas de força, com estímulos com os quais deve reagir.

No fim do seu diário, o ator Sadoshima Dampachi, de Kabuki, que morreu em 1712, escreve que "dança-se com os olhos", sugerindo que a dança que alguém está realizando pode ser equiparada ao corpo e os olhos com a alma. Ele acrescenta que uma dança na qual os olhos não tomam parte é uma dança morta, ao passo que uma dança viva é aquela na qual os movimentos dos olhos e do corpo trabalham juntos. Da mesma maneira nas tradições ocidentais os olhos são "espelho da alma" e os olhos de um ator são considerados um ponto de meio caminho entre seu comportamento físico pelas técnicas extracotidianas e suas psicotécnicas extracotidianas. Os olhos mostram que ele está decidido. Os olhos fazem com que ele seja decidido.

O grande físico dinamarquês Niels Bohr foi um ávido fã de filmes de bangue-bangue, e ele imaginava por que, em todos os tiroteios finais, o herói atirava mais rápido mesmo que seu adversário fosse geralmente o primeiro a alcançar a arma. Bohr perguntava a si mesmo se alguma verdade física não poderia explicar esse fenômeno. Ele chegou à conclusão de que tal verdade de fato existia: o primeiro a sacar é o mais lento para atirar porque ele decide atirar, e morre. O segundo vive porque é mais rápido, e ele é mais rápido porque não tem de decidir, ele está decidido.

"Expressão verdadeira", diz Grotowski, "é a de uma árvore." E explicou: "Se um ator tem a vontade de se expressar, então ele está dividido. Uma parte dele está fazendo o desejo e a outra parte se expressando, uma parte está comandando e a outra está executando as ordens."

31. Iben Nagel Rasmussen como Kattrin, a filha muda de Mãe Coragem, em *As Cinzas de Brecht* (1982), no Odin Teatret.



30. Aprendiz de Kathakali praticando um exercício de olhos.

Um milhão de velas

Tendo seguido a trilha da energia do ator-bailarino, alcançamos o ponto onde somos capazes de perceber seu núcleo:

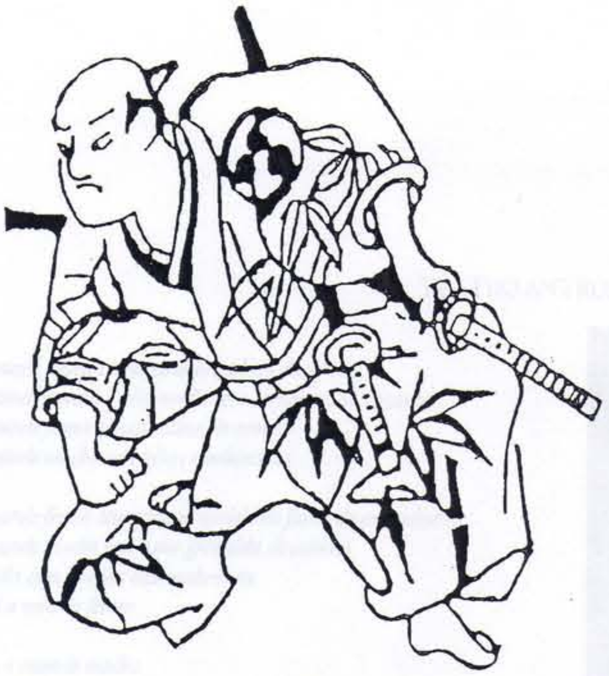
1. na ampliação e ativação das forças que estão agindo no equilíbrio;
2. nas oposições que determinam as dinâmicas dos movimentos;
3. numa operação de redução e substituição, que revela o que é essencial nas ações e afasta o corpo para longe das técnicas cotidianas, criando uma tensão, uma diferença de potencial, através da qual passa a energia.

As técnicas corporais extracotidianas consistem de procedimentos físicos que parecem ser baseados na realidade com a qual cada um está familiarizado, mas segue em uma lógica não reconhecível imediatamente.

No Nô o termo "energia" pode ser traduzido como *ki-hai*, que significa a harmonização profunda (*hai*) do espírito (*ki*) com o corpo. Aqui o espírito é usado no sentido de respiração, sopro, *pneuma*. Tanto na Índia quanto em Bali a palavra *prana* é equivalente a *ki-hai*. Essas são imagens inspiradoras, mas não são conselhos que nos podem guiar. De fato, elas referem-se a algo que está além da influência do mestre, o que é evocado na expressão o "encanto sutil" da arte do ator-bailarino.

Quando Zeami estava escrevendo a respeito do *yugen*, "o encanto sutil", ele usou a dança chamada *Shirabioshi* como exemplo. Shirabioshi era uma dançarina do século XIII; ela dançava vestida como homem, uma espada à mão. A razão por que com tanta freqüência, especialmente no Oriente, mas também no Ocidente, o ponto alto da arte do ator parece ter sido alcançado por homens representando personagens femininas ou mulheres representando personagens masculinas é porque, nesses casos, o ator ou atriz estavam fazendo exatamente o oposto do que um ator moderno faz quando vestido como uma pessoa do sexo oposto. O ator tradicional travestido não está disfarçado, mas despojado da máscara do seu sexo para permitir o brilho de um temperamento suave ou vigoroso. Este temperamento de representação é independente do modelo de comportamento ao qual um homem ou uma mulher deve se adaptar por causa da cultura específica à qual pertence.

Nas representações de várias culturas, as personagens masculi-



32. Ator de Kabuki (estampa do século XVIII): a representação da ação de ver requer o ajuste não apenas dos olhos, mas de todo o corpo, que é dirigido para o objeto em vista.

nas e femininas são representadas por aqueles temperamentos que são culturalmente identificados como o "naturalmente" apropriados ao sexo das personagens. A representação dos temperamentos diferenciados dos sexos é, portanto, em palavras teatrais, a mais sujeita à convenção. Essa representação está tão profundamente condicionada que é quase impossível diferenciar sexo e temperamento. Quando um ator representa uma pessoa do sexo oposto, a identificação do temperamento específico de um sexo ou outro está fraturada. Este é talvez o momento no qual a oposição entre *lokardharmi* e *natyadharmi*, entre comportamento cotidiano e comportamento extracotidiano, deixa o plano físico e alcança outro plano não reconhecível imediatamente. Uma nova presença física e espiritual é revelada por meio de uma interrupção — que na representação é aceita paradoxalmente — de papéis masculinos e femininos.

A tradução mais correta, porém menos conveniente, do termo *energia* surgiu de uma de minhas conversas com a dançarina indiana Sanjukta Panigrahi.

É a menos conveniente porque traduz a experiência de um ponto de partida, assim como um grande resultado, mas não traduz a experiência do processo para alcançá-lo. Sanjukta Panigrahi disse que a energia é chamada *Shakti*, energia criadora que não é nem masculina nem feminina, mas que é representada pela imagem de uma mulher. Por essa razão, na Índia, somente as mulheres recebem o título de *Shakti amsha*, "parte de *Shakti*". Mas um ator-bailarino de qualquer sexo, disse Sanjukta, é sempre *Shakti*, a energia que cria.

* * * * *

Após discutir a dança de oposições na qual a vida do ator-bailarino é baseada, depois de considerar os contrastes que o ator amplia conscientemente, e após examinar o equilíbrio que ele escolhe por ser precário e depois explora, a imagem de *Shakti* pode, talvez, tornar-se um símbolo daquilo de que não falamos aqui, a questão fundamental: como alguém se torna um *bom* ator-bailarino?

Em uma de suas danças, Sanjukta Panigrahi mostra *Ardhanarishwara*, Shiva meio homem, meio mulher. Isto é seguido pela atriz dinamarquesa Iben Nagel Rasmussen apresentando *Lua e Escuridão*. Estamos em Bonn, no término da ISTA, onde professores e alunos de diferentes continentes trabalharam juntos durante um mês na fria técnica e pré-expressiva base da arte do ator. A música que acompanha a dança de Sanjukta diz:

Eu me inclino perante você
Você que é tanto homem quanto mulher
Dois deuses num só
Você cuja metade macho tem a cor vívida da flor da magnólia
E cuja metade fêmea tem a cor pálida
Da flor da cânfora

33. *Shakti* de Sanjukta Panigrahi.

35. Shiva Ardhanarishwara: figura andrógina (século VII a.C., baixo-relevo, Museu Arqueológico, Jhalawar, Índia).

"O teatro é o estado, o lugar, o ponto onde se pode compreender a anatomia humana; com a anatomia humana se pode curar e dirigir a vida".

Z

ZEAMI

" Na representação do Nô há três elementos básicos: Pele, Carne e Osso. Os três não são quase nunca encontrados juntos no mesmo ator.

Quando se trata de explicar os elementos da Pele, da Carne e do Osso em termos de Nô, o que pode ser descrito como Osso representa aquela força artística excepcional que um ator dotado mostra naturalmente na representação e que chega a ele por meio da sua habilidade inata.

A Carne pode, sem dúvida, ser definida como o elemento visível numa representação que surge do poder das habilidades do ator obtidas pelo seu domínio das Duas Artes Básicas de canto e dança. A Pele, por outro lado, pode ser explicada como uma maneira de sossego e beleza na representação, obtida quando os dois outros elementos são consumados inteiramente. Colocando de outra maneira: quando se considera a arte que vem da Visão, a arte que vem do Som e a arte que vem do Coração, pode-se dizer que a Visão deveria ser igualada à Pele, o Som à Carne e o Coração ao Osso."

ANATOMIA

Anatomia é a descrição da vida por meio de sua ausência. A anatomia celebra o esplendor e as geometrias superiores da vida dos cadáveres; portanto, a vida somente pode tornar-se objeto do conhecimento e observação quando deixa de ser vida. A vida é vivida ou descrita. Na matemática, encontra-se o raciocínio por meio do absurdo; em anatomia encontra-se seu paralelo: raciocínio por meio da ausência.
Giorgio Celli, *A ciência do cômico.*

O MAR PODE ELEVAR-SE ACIMA DAS MONTANHAS?

NICOLA SAVARESE

No Japão, no começo do século XIX, os artistas como Hokusai e Hiroshigue aprenderam e logo se apropriaram da perspectiva italiana. Mais ainda, eles a dominaram em tal grau que eram capazes de usá-la para criar efeitos maravilhosos, tais como a elaboração de contrastes vertiginosos entre o primeiro e o último plano. Isso era uma possibilidade totalmente nova e que seria encontrada no Ocidente apenas mais tarde, quando a fotografia se tornou livre da influência da pintura e o cinema, livre da influência do teatro. De fato, como se pode ver na extraordinária pintura de uma onda por Hokusai, que vai além da perspectiva geométrica e se torna um paradoxo visual, a maneira de ver dos artistas japoneses estava três gerações à frente do seu tempo.

A *Onda* de Hokusai não somente mostra como o mar pode se elevar-se acima das montanhas, como também nos sugere uma maneira de ver o impossível, assumindo um ponto de vista perigoso entre as ondas. Este dicionário propõe tanto um ponto de vista quanto um risco: a anatomia do ator, o resultado da pesquisa no *bios*, é uma dissecção. Ele é o contrário, o oposto da espontaneidade e criatividade, pode-se mesmo dizer da vida na arte. As partes cuidadosamente separadas poderiam não mais juntar-se novamente. E ainda, como o grande físico Niels Bohr afirmou, os opostos são complementares. Por isso Einstein prefere dedicar seus escritos mais a Salieri do que a Mozart: a obra meticulosa e obscura de Salieri — a dissecção da música — estava em oposição ao gênio mozartino, mas ao mesmo tempo eram complementares.

De qualquer modo um organismo dividido nunca recupera sua vida anterior. Tampouco é tarefa do anatomista recriar a vida. Pode a vida de um ator no palco emergir das páginas de um livro? O monte Fuji pode estar sob o mar?

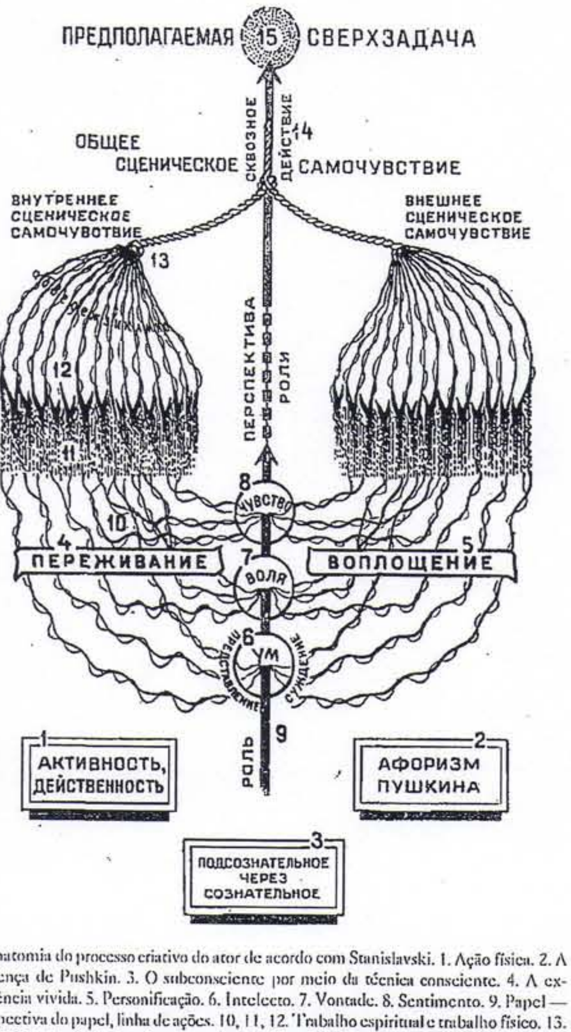
A Anatomia que este dicionário procura reconstruir é resultado de uma escola de observação. A confusão de dúvidas, os experimentos errôneos, as longas jornadas de aproximação, todas as idas e vindas da investigação que precede e segue os resultados estão ausentes destas páginas. E também estão faltando os aspectos contraditórios que tornam a ISTA um laboratório em fermentação constante: a permanência da Escola acima e além dos períodos em que ela funciona como uma atividade prática; a relação entre mestres reconhecidos e alunos autodidatas; a contribuição de múltiplas culturas por meio da história de colaboradores individuais.

Os circuitos condutores da experiência cotidiana — a superação das falsas diferenciações entre ator, dançarino, bailarino e mímico; o confronto/encontro entre arte e ciência aprendendo a ver e, especialmente, aprendendo a aprender — aparecem aqui, necessariamente, na ausência de movimento e vida como palavras e imagens.

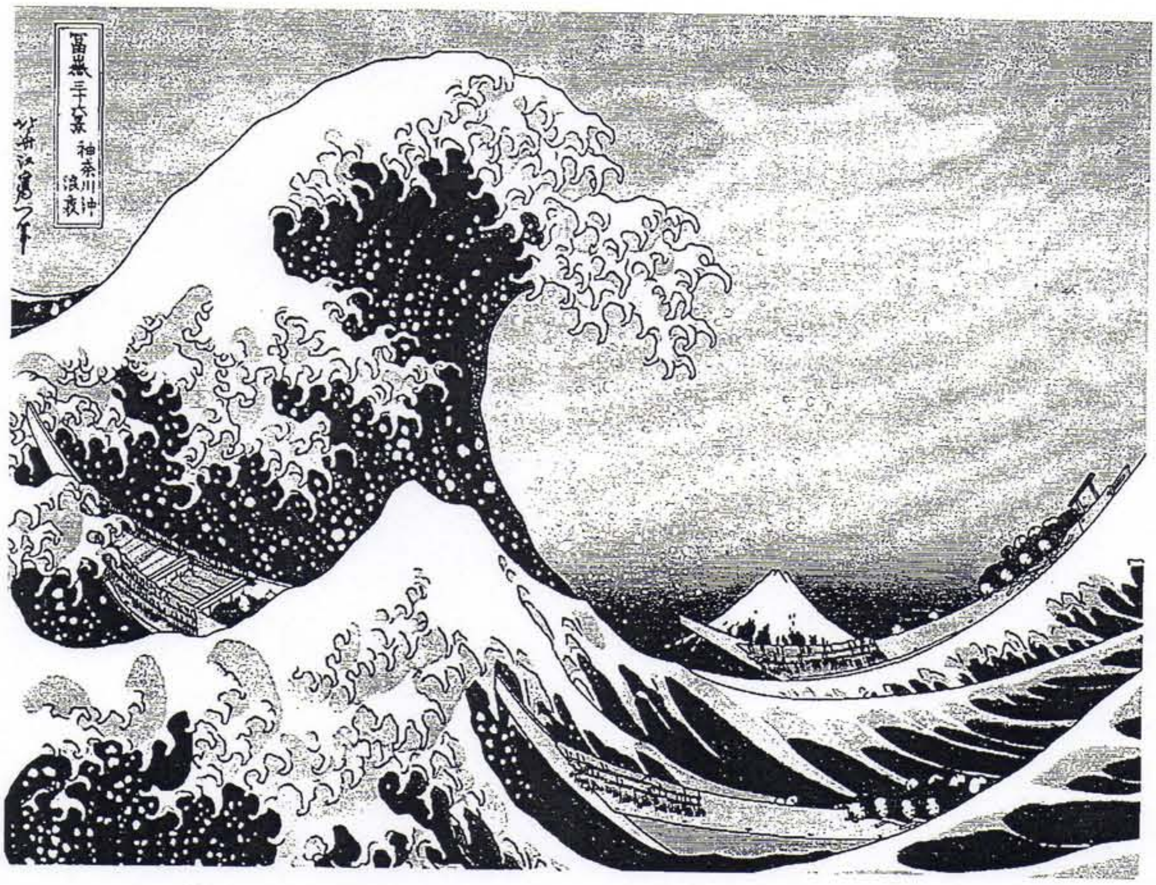
Pode o mar elevar-se acima das montanhas?

A *Onda* mostra homens, barcos e o monte Fuji. Os homens e os seus esforços não são senão meros detalhes no grande fluxo da natureza. De acordo com *Zen*, há quatro pontos de vista em relação às ondas:

1. As crianças pensam que a onda é uma coisa, um corpo separado da água que se move na superfície do mar, diferente de outras ondas e distinto do mar em si. Quando, entretanto, lhes é ensinado a ver mais atentamente, elas descobrem que não podem compreender a onda como uma coisa separada: a onda é um fenômeno que se move no mar. Ainda faz sentido falar da onda, mas como uma entidade que é separada apenas teoricamente.
2. A onda está prestes a espatifar-se nos barcos e no monte Fuji.
3. A onda não se espatifa no monte Fuji porque ele está muito longe, ainda que pareça estar abaixo da onda.
4. Os barcos, o mar, a montanha e o céu não são feitos de papel. Procura-se por papel, mas isso não pode ser encontrado aí; entretanto todas essas coisas não são nada mais do que papel. De fato, não há movimento, não existe distância, umidade ou secura, vida ou morte.



1. Anatomia do processo criativo do ator de acordo com Stanislavski. 1. Ação física. 2. A sentença de Pushkin. 3. O subconsciente por meio da técnica consciente. 4. A experiência vivida. 5. Personificação. 6. Intelecto. 7. Vontade. 8. Sentimento. 9. Papel — perspectiva do papel, linha de ações. 10, 11, 12. Trabalho espiritual e trabalho físico. 13. Sensibilidade cênica interior e exterior. 14. Sensibilidade cênica geral. 15. Problemas principais.


冨嶽三十六景
神奈川沖
浪裏
北斎改為一筆

2. "A Onda de Kanagawa": vigésima prancha na série *Trinta e seis vistas do monte Fuji* de Hokusai (1760-1849).

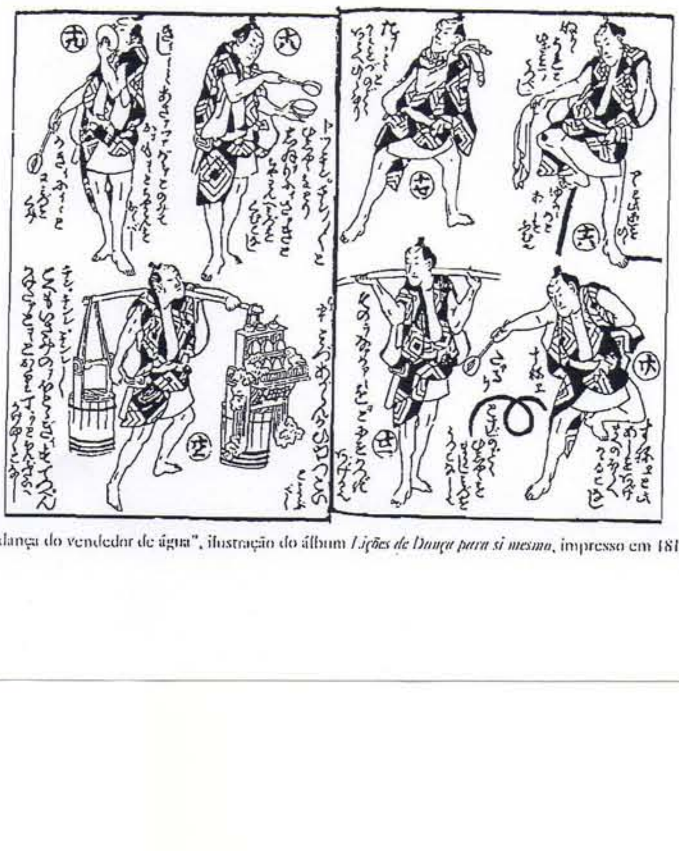
No teatro — que não é feito de papel — movimento, distância, umidade e secura, vida e morte existem, mas somente no reflexo de uma ficção. E ainda se tem dito que não apenas ouvir música, mas também a percepção de formas e imagens refletidas, podem fazer-nos dançar dentro de nós mesmos.

Em 1815, após ter publicado seu famoso álbum, *Excertos dos Dramas*, 56 cenas tomadas dos mais célebres dramas Kabuki dos séculos XVII e XVIII, nas quais todas as grandes heroínas do Kabuki reinaram em cores delicadas, Hokusai publicou outra obra, uma coleção menor de desenhos intitulada *Lições de Dança para si mesmo*.

Esse livro é uma série de pranchas em branco e preto, cada uma das quais mostra quatro ou cinco dançarinos: para a direita e esquerda de seus braços e pés as linhas retas ou curvas indicam os caminhos completos dos movimentos iniciados por cada membro. Estudando-se os diagramas e as breves notas que os acompanham, as danças japonesas mais populares podiam ser aprendidas: a dança do barqueiro, a dança do espírito diabólico, a dança do palhaço, a dança do vendedor de água...

Na última página, Hokusai escreveu com sua ironia habitual: "Se cometi qualquer erro na descrição dos movimentos e passos, por favor, perdoem-me. Eu os desenhei como havia sonhado, e um sonho de espectador não pode conter tudo inteiramente. Se você deseja aprender a dançar, aprenda com um mestre.

Apesar de meu sonho não poder transformá-lo num verdadeiro dançarino, ele pode tornar-se um álbum. O que eu finalmente lhe recomendo, se você desejar dançar, é que coloque suas caixas de rapé e chávenas de chá a salvo em algum lugar, porque, se você não deseja, não importa quão cuidadosamente tente ser, sempre terminará com peças chinesas quebradas no chão."



3. "A dança do vendedor de água", ilustração do álbum *Lições de Dança para si mesmo*, impresso em 1815.

APRENDIZAGEM

EXEMPLOS OCIDENTAIS

FABRIZIO CRUCIANI

Os pais fundadores e o teatro pedagógico no início do século

A história do teatro no nosso século não se limita à história dos espetáculos. Basta apenas confrontar o conteúdo de qualquer livro de história com o que é encontrado nas crônicas da época para verificar como grande parte do *iceberg* do teatro está sob a historiografia.

Appia, Craig, Fuchs, Stanislavski, Reinhardt, Meyerhold, Copeau: os homens que são a história do teatro do século XX estabeleceram práticas e poéticas que não podem estar contidas em um ou mais espetáculos. Nos séculos que estamos deixando para trás, as linhas de tensão do teatro foram as utopias, os alicerces continuamente recomeçados pelo teatro do futuro, os núcleos culturais que se consolidaram ao redor e por meio do teatro. É uma cultura que se estabelece como auréola ao redor da composição do teatro, duradoura e penetrante, circundando essas entidades frágeis e temporais (os espetáculos), nas quais a paixão e o trabalho dos homens de teatro se manifestam.

Escolas, ateliês, laboratórios, centros: esses são os lugares onde a criatividade teatral se expressou com o mais elevado grau de determinação.

As práticas e poéticas dos grandes mestres conduziram a uma espécie diferente de teatro. O elemento essencial: a pedagogia, a procura pela formação de um novo ser humano num teatro e sociedade diferentes e renovados, a procura por um modo de trabalho que possa manter uma qualidade original e cujos valores não são medidos pelo êxito dos espetáculos, mas sim pelas tensões culturais que o teatro provoca e define. Em tal situação, não era mais possível ensinar teatro; alguém tinha de começar a educar, como enfatizou Vakhtangov. Sua frenética atividade didática foi certamente uma resposta às numerosas questões e pressões que vinham sendo colocadas por jovens atores — como relata em sua biografia Zakhava e Gorchakov — mas certamente uma expressão de seu próprio fervor criativo.

1. Konstantin Sergeyevich Stanislavski (1863-1938), alguns meses antes do seu falecimento, circundado por alunos, atores e diretores durante um ensaio em seu estúdio.

Educar para a criatividade, transmitir experiências, criar ensinamentos e fundar escolas, estabelecendo um processo de ensino: houve muitas iniciativas férteis que eram ambíguas por necessidade. Elas se relacionavam com a procura de regras que poderiam pensar e concretizar uma forma operativa de treinamento e com a experimentação de trabalho expressivo, para dar forma e substância a uma idéia e um projeto cultural. As escolas nascem e continuam a existir não por razões imediatas e pessoais, mas a fim de durar e alcançar fins objetivos.

As escolas acadêmicas de teatro têm professores e cursos (e, portanto, um plano, uma ideologia e estatutos); isto também faz parte das escolas de Meyerhold e escolas *Proletkult*, *Vieux Colombier* de Copeau e escolas *Copiaus*, *Atelier* de Dullin, assim como das muitas escolas diferentes que nasceram na efervescente e herética cultura germânica. Se, por um lado, uma escola (como o teatro) é um compromisso com o que já existe, por outro é um lugar onde as utopias se tornam realidades, onde as tensões que sustentam o ato teatral assumem formas e são colocadas em teste. Numa época em que o teatro do presente vive como uma iminência do possível teatro do futuro, mudanças e transformações se tornaram *institucionalizadas* nas micro-sociedades teatrais. As escolas se iniciam para renovar o teatro, para colocar os alicerces do teatro do futuro e para ampliar as perspectivas do futuro do teatro.

Processo criativo, escola de teatro e cultura teatral

"Da necessidade de uma nova estrutura" — diz Copeau numa entrevista em 1926 — "surge a necessidade de uma escola, algo que não seja simplesmente um grupo de alunos dirigido por um único mestre, mas uma comunidade real capaz de ser auto-suficiente e de responder às próprias necessidades." O entrevistador, Anton Giulio Bragaglia, explica com evidente e polêmica parcialidade: "não escolas: o teatro escola", concordando com Copeau que "escola e teatro são a mesma coisa."

O problema de "o que ensinar" é assim substituído pelo problema mais dinâmico, artístico e arriscado de "quem ensina e como".

No último capítulo de *Minha Vida na Arte*, "Os resultados e o futuro", Stanislavski coloca sua vida artística na balança: primeiro fala do seu trabalho como ator e diretor e mostra que se desenvolveu "principalmente no campo da criação espiritual do ator", mais do que no campo da direção. Ele experimentou todo gênero da arte poética ou melhor, "todos os caminhos e meios do trabalho criativo, do realismo ao simbolismo e futurismo, todas as pesquisas de encenação do seu tempo. Mas no centro do palco, ele somente vê o ator talentoso, apesar de que, como ele escreve, "não tive sucesso em encontrar uma fonte cênica[1] que, em vez de obstaculizar favorecesse o complexo trabalho artístico" pois ele buscava uma simplicidade que vem de uma "imaginação rica e não pobre".

O problema central para Stanislavski era que "as regras de criação do ator não foram estudadas e muitos consideram esse estudo supérfluo e até perigoso". A arte do teatro é baseada no talento, mas ganha substância com a técnica, diz Stanislavski, e é óbvio que isso exige uma "necessidade de adquirir experiência e mestria", treinamento e virtuosismo. Não há exemplo ou métodos disponíveis para transmitir a arte do ator. Todos os grandes atores, os homens e as mulheres do teatro, assim como os estudiosos escreveram sobre a arte de representar, mas sempre se tratou, continua Stanislavski, de filosofia ou de crítica em torno dos resultados obtidos. "Não há um guia prático" além de certas tradições orais, e, todavia, para escapar da casualidade e do diletantismo, "leis elementares psicofísicas e psicológicas", ainda não estudadas, são necessárias.

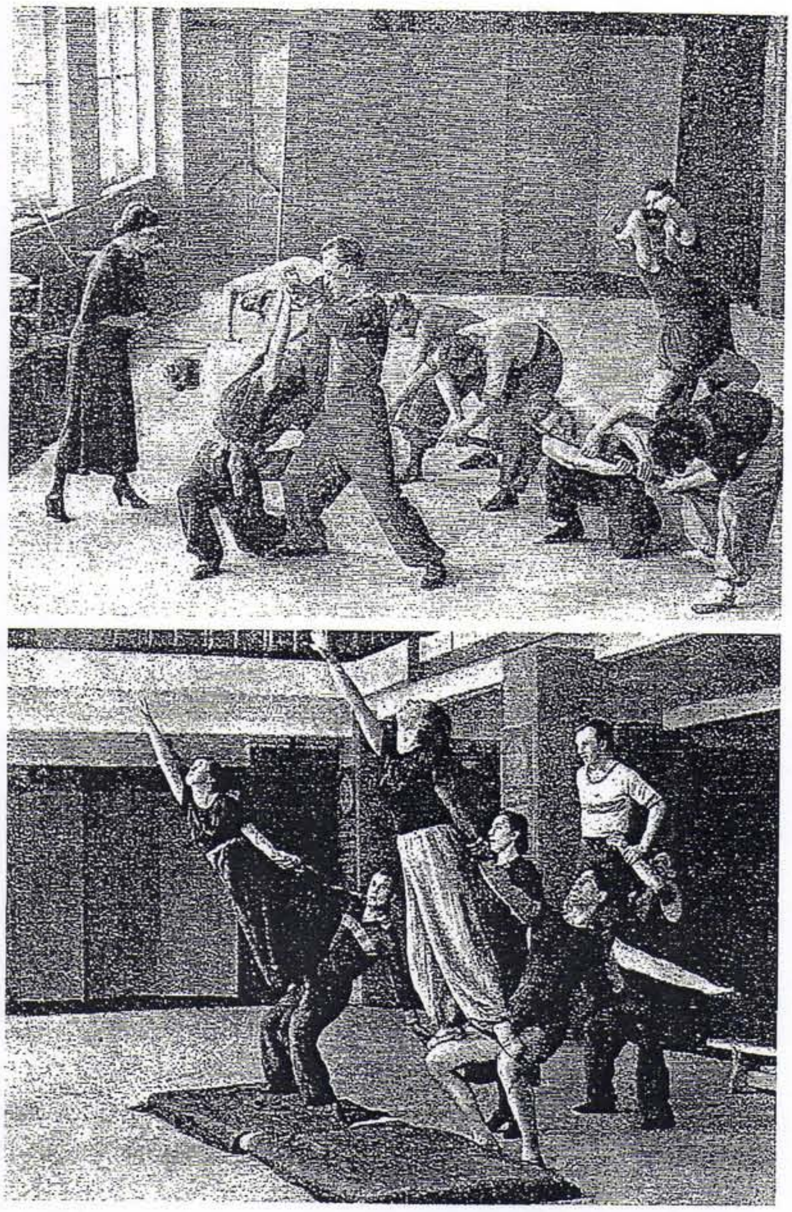
---

[1] *Fundamento cênico*, ou *essência cênica*. Do italiano "spondo cenico"; em inglês "Scenic source" (ndt).

Stanislavski escreve isso em 1924; os jovens da esquerda o rejeitam e ele não quer enganá-los nem tornar-se um velho inútil e intolerante; sua tarefa é transmitir seu conhecimento e sua experiência, de maneira a evitar os preconceitos e as descobertas daquilo que já é sabido. Por volta de 1924, ele já tinha criado os Estúdios numa apaixonada procura, frenética e insatisfeita, pela verdade em situação pedagógica. Então, no seu livro, em meia página, ele revela o tesouro encontrado e transmissível: seu método de trabalho do ator.

A pedagogia teatral como expressão de criatividade é, na experiência incerta e exaustiva dos Estúdios fundados por Stanislavski, uma cultura teatral: o sistema que será mais tarde usado para fundar escolas de teatro é transmitido a nós pelos livros de Stanislavski, concebidos como uma espécie de conjunto didático que assume a técnica do romance para escapar da forma, e tentar ser transmitida, ainda como experiência.

Stanislavski e Copeau pertenceram a mundos diferentes e usaram meios distintos, mas ambos acharam necessário dar sentido e dignidade ao teatro, e compartilharam um ponto comum de partida: a luta contra as instituições teatrais do seu tempo, seu conservadorismo vagaroso e a luta contra o desinteresse da profissão teatral. O teatro e a profissão pareciam-lhes resíduos em decomposição, falsos e inadequados para suas necessidades e aspirações expressivas e das de seu tempo. Ambos estavam cientes de que, nas palavras de Copeau, *"a arte e a profissão não são duas coisas separadas"*, mas que a profissão, como a tradição, não pode mais ser isto que já se conhece e se transforma logicamente na procura por uma profissão que, de tempo em tempo, e sempre como um evento único, declara sua própria necessidade ontológica.



2-3. Treinamento nos estúdios de Stanislavski em Moscou. Seguindo a linha das ações físicas, exercícios com bastões e representações da figura de Niké (vitória).

Meyerhold também considera suas escolas como os lugares onde se aprendem técnicas diferentes, técnicas que não são destinadas a um sistema privilegiado de representação; e o ecletismo de Reinhardt é fundamentalmente um convite para usar as mais diversas técnicas de uma maneira profissional, sem preconceito. A liberdade e o compromisso do homem de teatro são frágeis, condicionados que estão pela cultura do meio de comunicação e a realização de espetáculos num contexto social específico.

Mas no início do século XX esta liberdade parece ter sido redescoberta num novo desenvolvimento do processo criativo, por meio da expansão dos horizontes metodológicos e técnicos. Agora, são os próprios homens de teatro que, com suas ações e palavras, mudam os horizontes metodológicos e técnicos.

O objetivo da situação pedagógica não é o "último grito", mas o "primeiro grito", é construir (muitas vezes geneticamente) o processo de formação para a criatividade, de aprender a sabedoria de ter conhecimentos e possibilidades de escolher o que aprender.

Também por esta razão (além da expressão da cultura teatral das primeiras décadas do século), a escola é o lugar separado onde se vive o hoje do futuro, uma comunidade à parte (da cidade, do teatro, do mundo "normal" ou burguês): nos experimentos conduzidos por Stanislavski e Sulerzhiski, com a primazia moral que este último deu ao trabalho físico; é na "retraide" da casa de campo de Copeau na época do Vieux Colombier e depois na Borgonha das Copiaus; é na Escola Hellerau de Dalcroze, com as religiões do corpo na natureza (que tomou inúmeras formas, especialmente na Alemanha); e é na versão final da "Escola de Arte" de Laban, na *Montanha da Verdade*, em Ascona, com suas cerimônias particulares; mas também é na diversidade autopedagógica e multidirecionada dos primeiros grupos *agit-prop* e é no grupo "insólito" dos estudantes de Bauhaus.

Atrás de cada uma dessas experiências estão diferentes escolas e poéticas, mas todas têm em comum uma reflexão sobre o processo criativo, uma reflexão que é uma expressão de uma cultura e de uma poética dinâmica.

Deve ficar entendido que essas escolas e aspirações pedagógicas não são nem pedaços nem momentos de crises, nem uma

4. Anton Tchecov (1860-1904), lendo *A gaivota* no Teatro de Arte de Moscou em 1899: Stanislavski está sentado à sua direita, Meyerhold está à sua esquerda e Nemirovich-Danchenko está de pé, atrás, à direita.

falta de criatividade artística, como se a inabilidade de criar espetáculos conduzisse ao ensino. Quando se fala das primeiras décadas do século XX talvez seja mais útil e correto falar dos professores-diretores em lugar de pedagogia teatral. A experiência escolar é um fenômeno complexo: uma expressão orgânica de sua maturidade e criatividade artística e uma exigência lúcida feita pela sua poética.

A pedagogia do autor

Copeau disse que não há leis no teatro, mas que, para trabalhar, deve-se acreditar nelas. A procura de leis pelos professores-diretores é mais uma necessidade de *fazer* do que uma necessidade teórica do *saber*. A pedagogia como um ato criativo é uma realização da necessidade de criar uma cultura teatral, uma dimensão do teatro cujos espetáculos somente satisfazem parcialmente, e que a imaginação traduz em tensão vital. É por isso que o teatro, nas primeiras décadas do século, existiu primariamente por intermédio da pedagogia (antes que isso se tornasse enaltecido, organizado e didático) e porque a pedagogia pode ser vista como uma linha direta na continuidade da maioria das experiências teatrais significantes da época.

Mais ainda, ela nos possibilita ver certas conexões com a rica e efervescente cultura da época: não somente espetáculos em relação ao teatro, mas também o teatro em relação à experiência cultural de uma sociedade que está vivendo sem interrupção o desespero de sua própria transformação muito rápida e brutal.

> "Devemos dar mais espaço e raízes mais profundas ao espírito de companhia, devemos encontrar estilos de vida que são favoráveis à profissão, uma atmosfera de formação intelectual, moral e técnica, uma disciplina, tradições. A renovação do teatro, que foi sonhada durante tanto tempo e que ainda está sendo invocada hoje, pareceu-me ser a primeira renovação do homem no teatro".

Copeau escreveu essas palavras em 1931, nas *Memórias do Vieux Colombier*. Elas expressam a opinião defendida por Copeau (e muitos outros) de que o novo teatro não era nascido do teatro e no teatro, mas pela recuperação da complexidade cultural, social e humana do teatro, como uma forma de comunicação expressiva e como um meio para a realização do homem.

As escolas institucionais de teatro nasceram e nasciam de outras experiências e respondiam a uma outra cultura: os estúdios, os laboratórios, as escolas de mestres do século XX nasceram para fazer aparecerem condições de uma experiência criativa, lugares de operabilidade do teatro (como cultura, como longa duração). Os diretores-professores usaram essas oportunidades não apenas para treinar estudantes para o teatro, ou para seus próprios teatros, mas também para inventar os instrumentos de sua própria criatividade.

Nas primeiras *Conversações para a Escola Bolshoi* (transcritas por Antarova), podemos ler como Stanislavski, quando montou um estúdio, começou a trabalhar pelos problemas básicos da ética e eficácia artística com seus alunos.

Nas páginas finais do livro de Attinger podemos ler sobre o espírito da Commedia dell'Arte e na entrevista de Silvio D'Amico com Copeau lemos como este último organizou o trabalho em Borgonha como uma continuidade do interesse particular, diário e artístico.

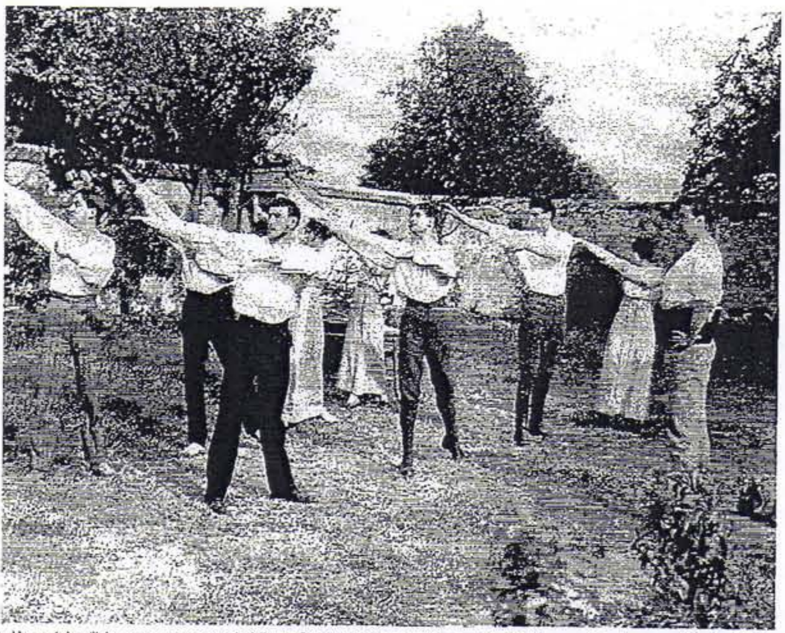
Podemos ler sobre os métodos de ensino que Meyerhold usou em suas aulas no estúdio da Rua Borodinskaia (descritos em sua revista, *O Amor de três laranjas)*, acerca dos seus "processos liberadores" e pelo catálogo prático de técnicas teatrais. Quando lemos Sklovskij podemos entrever os ensinamentos de Meyerhold no curso de direção do GVYRM (*Laboratórios Superiores Estatais para a direção)*. Quando lemos Sklovskij relata a visita de Eisenstein e sublinha a necessidade de aprender a criar novas convenções além das que não são mais percebidas como tais ("não se pode esquecer o quanto o teatro realista é convencional").

Lamenta, em seguida, o fato de os ensaios de Stanislavski e Meyerhold não terem sido filmados, de modo que novos diretores "pudessem ficar acostumados a aprender e a ficar atônitos".

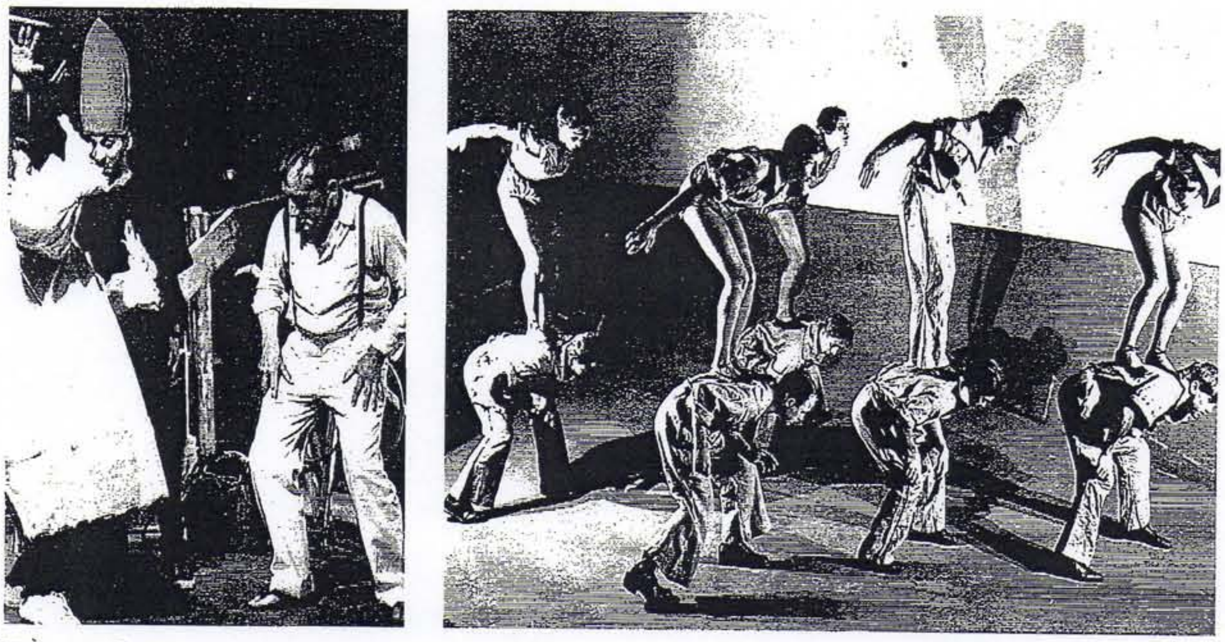
Se os evocamos aqui, foi para lembrar que no início do século,

5. Jacques Copeau (1879-1949), lendo o roteiro de *A Woman Killed by Tenderness (Uma mulher morta por ternura)* de Thomas Heywood no pátio do Teatro Vieux Colombier. Também se vêem os atores Charles Dullin (1885-1949), o primeiro à esquerda; Louis Jouvet (1887-1951), em pé o terceiro a partir da direita; e Suzanne Bing, a primeira à direita.

em oposição às pedagogias conservadoras, existe uma experiência do teatro (no sentido da longa duração, além dos espetáculos), que o teatro-pedagogia dos Pais Fundadores é pedagogia de autor, criação artística de ensinar e aprender teatro.



6. Exercícios físicos para os atores do Vieux Colombier conduzidos por Karl Böhm no pátio do teatro (Paris, 1913). O ator Charles Dullin é o terceiro a partir da esquerda. De todos os alunos de Copeau foi Dullin o maior responsável pelo desenvolvimento das técnicas de treinamento físico na escola do seu Teatro Atelier.



7-8. À esquerda Tadeusz Kantor (1915-1990), trabalhando com alunos em Milão; à direita exemplos de exercícios "biomecânicos" inventados por Meyerhold para treinamento

9-10. À esquerda Vsevolod Emilevic Meyerhold (1874-1939) (centro), com os seus atores durante um ensaio de *O percevejo*, de Mayakovski (1929); à direita Bertolt Brecht (1898-1956), com Ekkehard Schall durante um ensaio de *A vida de Galileu* na sala de ensaios do Berliner Ensemble.

"A raiz do verbo inglês 'to teach' deriva do gótico 'taiku', signo (hoje em dia, ainda se utiliza em inglês a palavra 'token' com esta significação). A missão daquele que ensina é observar aquilo que passa despercebido aos outros. Ele é o intérprete dos signos".
(Sybil Moholy-Nagy, em Paul Klee, *Esboços pedagógicos*, Faber and Faber, Londres-Boston, 1981.)
"É o primeiro dia de trabalho que determina o sentido do próprio caminho no teatro" (Eugenio Barba, *Além das Ilhas Flutuantes").*

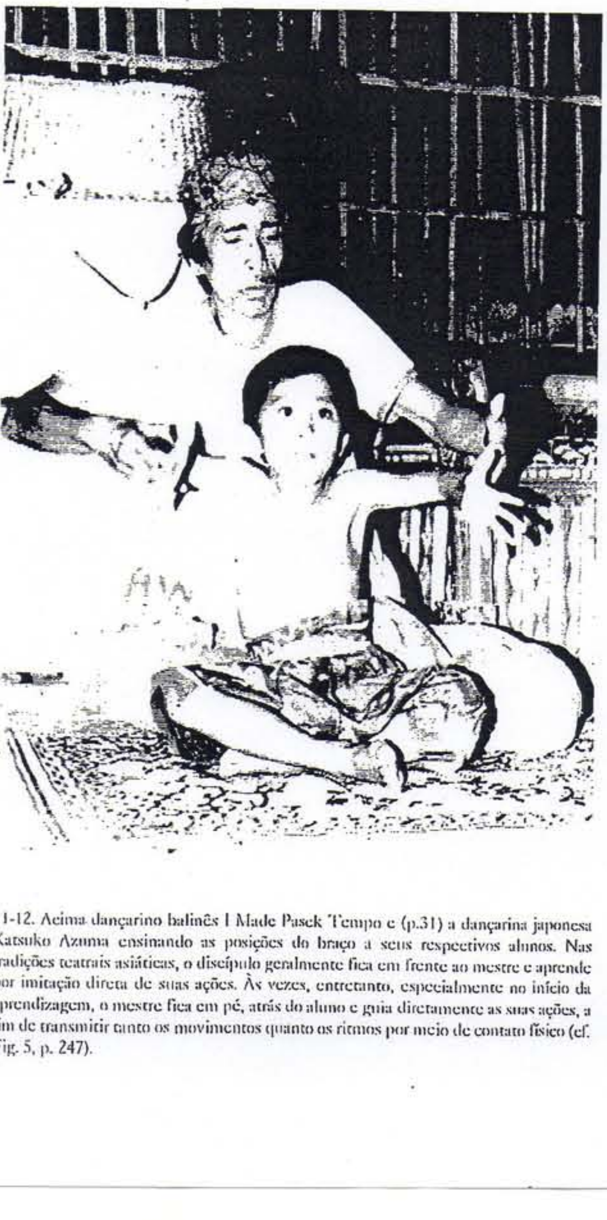
A pedagogia e a relação entre mestre e discípulo: o segredo da transmissão da arte está na personalização desta relação. Com poucas exceções, a relação mestre-discípulo tem-se deteriorado nas escolas teatrais tradicionais do Ocidente. Mas, em outras culturas esta transmissão viva da arte ainda é praticada e é a razão essencial por que algumas tradições artísticas e espirituais existiram durante gerações, e têm sido passadas adiante, sem perder sua força.

EXEMPLOS ORIENTAIS

ROSEMARY JEANES-ANTZE

> *A sílaba* gu, *significa sombras (escuridão)*
> *A sílaba* ru, *aquele que as dispersa.*
> *Por causa do seu poder de dispersar a escuridão o guru é assim chamado.* (Advayataraka Upanishad, *verso 5*)

Na antiga Índia, o conhecimento era do tipo oral. Os primeiros textos religiosos, os *Vedas* e *Upanixades*, foram passados adiante durante muitas gerações oralmente, e somente mais tarde foram confiados à palavra escrita. Uma tradição oral exigia uma representação viva — o *guru* — que incorporava e transmitia o conhecimento tradicional. Nos tempos védicos era costume um pai passar seus ensinamentos ao filho, perpetuando assim o conhecimento por meio do *parampara*, que significa linhagem, descendência, fileira ininterrupta ou série, sucessão ou tradição. Aqui temos os principais elementos da tradição oral: o mestre ou *guru*, o aluno ou *shishya* e a linha ininterrupta do conhecimento ou *parampara*, na qual o mestre e o discípulo são participantes individuais numa tradição que se estende muito além deles.



11-12. Acima dançarino balinês I Made Pasek Tempo e (p.31) a dançarina japonesa Katsuko Azuma ensinando as posições do braço a seus respectivos alunos. Nas tradições teatrais asiáticas, o discípulo geralmente fica em frente ao mestre e aprende por imitação direta de suas ações. Às vezes, entretanto, especialmente no início da aprendizagem, o mestre fica em pé, atrás do aluno e guia diretamente as suas ações, a fim de transmitir tanto os movimentos quanto os ritmos por meio de contato físico (cf. Fig. 5, p. 247).

· A continuidade nas artes conta com os seres humanos. Os textos escritos podem registrar certos princípios, mas a crença na eficácia do mestre vivo volta à época do antigo sábio/mestre, *Narada*: "O que se aprende confiando-se nos livros e não se aprende com mestre não brilha numa assembléia". Mais ainda, desde que a dança e a música se comunicam por meios não-verbais e as suas matrizes de expressão estão além das palavras, essas artes estão em débito com a tradição oral viva. Os discípulos confiam no *guru* por eles escolhido como a chave para o rico mundo da atividade criativa.

O *guru* religioso é talvez a incorporação mais visível do mestre tradicional e assume muitas formas, estendendo-se desde o asceta de cabelos longos isolados no alto Himalaia até o *yogi* que anda a jato, com uma grande comitiva ocidental. Na Índia, não é incomum procurar e seguir um *guru* em assuntos espirituais. Freqüentemente, a orientação de um mestre é considerada essencial para atingir a meta definitiva da vida hindu — *moksha* ou liberação. Apesar de os *gurus* serem geralmente homens, há um exemplo de uma mulher de Madras, Jnanananda, que é apelidada "mãe-guru". Numa entrevista com C. White, um historiador de religiões, ela especifica a regra da experiência para encontrar um *guru* apropriado: "Quando o *chela* [discípulo] está pronto para o *guru*, o *guru* chega". Seu conselho para o comportamento subseqüente com respeito ao mestre é igualmente típico: "Quando se encontra um verdadeiro *guru*, deve-se entregar-se completamente."

O *guru* como pai, preceptor honrado

Originalmente, o *guru* era aquele que realizava as cerimônias purificadoras sobre um menino brâmane e que o instruía sobre os *Vedas*. Neste papel, o *guru* tornou-se um segundo e superior pai porque a habilidade para conceder conhecimento espiritual ficava mais elevada do que a capacidade de dar nascimento físico. A maneira pela qual o *guru* se torna um segundo pai na iniciação do menino se encontra no *Atharva Veda* IX:5-8:

> "Quando o mestre aceita o *Brahmachari* (discípulo da alta casta brâmane) como um discípulo, ele o trata como um embrião dentro do seu próprio corpo. Ele o carrega durante três noites no ventre; quando ele nasce os deuses se reúnem para vê-lo."

Ainda hoje a concepção do *guru* como segundo pai é aceita por um número surpreendentemente grande de pessoas jovens. Esta atitude está documentada num estudo recente que trata do moderno sistema educacional. Um questionário apresentou as seguinte alternativas:

1. Um professor deveria ser realmente com um segundo pai para seus alunos e deveria assegurar-lhes seu completo desenvolvimento.
2. Um professor deveria primordialmente preocupar-se em ensinar seu aluno na sala de aula e não atentar para o seu comportamento fora da sala de aula.

Cerca de 90% dos alunos do ginásio e universitários em oito diferentes estados escolheram a primeira declaração, reconhecendo o professor como segundo pai, confirmando que o ideal de *guru*, cujo papel tradicional se estende além da sala de aulas, está indelevelmente impresso nas mentes da maioria dos alunos.

Os *gurus* da dança são também freqüentemente vistos como segundos pais, pois eles dão vida ao dançarino existente em cada um dos seus discípulos.

Uma grande dançarina Odissi, Kum Kum Das, mulher madura e mãe, fala com ardor da relação pai-filha que ela mantém com o seu *guru*. Em outros lugares algumas dançarinas tradicionais do templo eram de fato adotadas, de tal modo que a mãe e mestra se tornavam uma só.

Mais elevado que um pai, um *guru* pode também ser colocado quase no nível de um deus e assim reverenciado. Sua bênção é essencial para o êxito de qualquer empreendimento. Os seguintes versos do *Advayataraka Upanishad* elevam o *guru* a proporções sobre-humanas:

Somente o guru é brâmane transcendente.
Somente o guru é o caminho supremo.
Somente o guru é conhecimento elevado.
Somente o guru é o último refúgio.
Somente o guru é o limite final.
Somente o guru é a maior opulência.
Porque ele ensina que
O guru é o mais elevado de todos. (versos 17 e 18)

Tal elogio extravagante tem seu equivalente na realidade. No estúdio de dança Kathak do mestre Durga Lal em Nova Déli, uma fotografia de seu falecido *guru*, decorada com pétalas de flores e perfume de incenso, está pendurada num canto. Ao entrar na sala cada aluna vai primeiramente até o quadro e respeitosamente toca suas mãos na base do retrato e, em seguida, imediatamente em seus olhos fechados. A seguir ela se dirige ao atual *guru*, toca seus pés e inclina-se novamente — de maneira semelhante à reverência executada ante uma divindade num templo.

A relação um-a-um entre o *guru* e o *shishya* é o elemento básico do sistema de aprendizagem, e implica um contato próximo e duradouro entre os dois, baseado em amor e devoção. Ravi Shankar nomeia o mestre como o primeiro dos três conceitos no coração da tradição musical: *guru*, *vinaya* e *sadhana*. Para um artista sério, escolher um *guru* é mais importante do que escolher marido ou esposa. Então vem *vinaya*, "humildade temperada com amor e adoração."

Não somente a reverência mas também o medo podem ser parte da atitude de um discípulo, diante de seu *guru* — e contribui para o seu aprendizado. Modelado numa relação pai-filho, a harmonia ideal em música é íntima mas hierárquica, mais propriamente do que um encontro de amigos ou de iguais. O terceiro conceito, *sadhana*, que significa prática e disciplina, envolve completa lealdade à tradição do *guru* e obediência absoluta às suas instruções na arte e na vida.

Guru-kula, aprender na casa do guru

É necessário que o *guru* esteja em contato constante com seu discípulo para ser inteiramente capaz de nutrir as habilidades e as atitudes artísticas em seu *shishya*. O antigo sistema arranjou isto por meio do *guru-kula*, no qual o discípulo era incorporado à família do *guru*, quase como um membro da família. *Kula* é a palavra sânscrita para família, linhagem ou casa: daí, *guru-kula* significa aprender "na casa do *guru*". Este hábito de ir viver com o mestre, costume central do sistema de educação antiga, foi a maneira predominante de aprender música até a geração que agora domina as salas de concertos no norte e sul da Índia. Para a maioria dos alunos atuais de dança, *guru-kula* pertence a um passado idealizado. As restrições ao tempo no moderno ritmo de vida permitem talvez alguns meses de residência e aprendizagem na casa do *guru*, mas raramente os anos de total aprendizagem como no passado.

Uma séria e ilustre escola de dança, Kalakshetra, fundada em Madras em 1936 por Rukmini Devi, foi estabelecida sob princípios que tentavam conservar as qualidades e a atmosfera do *guru-kula*. É um internato onde os mestres e alunos vivem e trabalham juntos na maior parte do ano, os alunos permanecendo no mínimo quatro anos. O falecido mestre, Chandu Pannikar, que foi o pilar do departamento Kalakshetra Kathakali, exigia o maior respeito e total atenção, e impunha disciplina rigorosa.

Os que estudaram com ele, incluindo seu filho, dizem que os alunos de hoje não suportariam as privações e a disciplina.

> "Sempre que você o visitava, ele o fazia executar alguma prática: olhos, *talam* [ritmo], *mudras*. Era trabalho de 24 horas... Mais tarde eu compreendi por que ele nos repreendia, por que ficava raivoso, mesmo quando alguém que estava sentado, observando, nos aplaudia." (Kuniraman).

O *guru* nos contava histórias mais duras de seu próprio mestre, que uma vez o pegou pelo nó dos seus longos cabelos e o jogou contra a parede, simplesmente porque ele parou de executar o ritmo. Mas a vida do aluno não era apenas sofrimentos. A proximidade íntima com o *guru* também permitia à criatividade do mestre fluir sempre que sua inspiração o prendesse. A suscetibilidade à inspiração — muito frágil na arte expressiva — era preservada e possível graças a uma estrutura disciplinada de aprendizagem. Dois dançarinos confirmaram que mesmo se a inspiração chegasse ao mestre no meio da noite, ele não hesi-taria em chamar seus discípulos para comunicar seu conhecimento.

Mas a chamada do *guru* nem sempre significava que a instrução da dança seria dada. Outro aspecto muito importante da relação *guru-shishya*, especialmente possível num ambiente *guru-kula*, é o "serviço" que o aluno presta ao mestre. Lavar roupas, preparar e carregar água quente para o banho, massagear e dar banho de óleo no mestre são atos que muitos dançarinos mencionaram. Meu *guru* Odissi falou dos serviços que ele prestou ao seu *guru*: lavando pratos, fazendo compras e conduzindo *puja*, ou culto, na casa do *guru* quando ele estava ausente. Eu também vi discípulos consertando roupas e fazendo preparativos de viagem para seus *gurus*. O serviço e a obediência em tarefas mundanas parecem demonstrar a dedicação e a humildade do discípulo e o merecimento para receber o conhecimento e a habilidade incorporados no mestre. Como no passado, ele permanece um elemento importante na relação *guru-shishya* ainda hoje.

13-15. Sanjukta Panigrahi, com a idade de seis anos, iniciando sua aprendizagem da dança Odissi. "Eu comecei a aprender quando tinha cinco anos de idade e continuo aprendendo ainda hoje. Eu tive dois mestres. A primeira, Rukmini Devi (cf. Fig. 3, p. 206), era perfeita para a técnica. Ela era famosa porque em nenhuma de suas alunas se podia detectar o menor ponto fraco, a menor falha. Meu segundo mestre, Kelucharan Mahapatra, que continua a ser meu mestre até hoje, diz que o grande artista é o que domina a técnica para esquecê-la, o que não somente encanta o espectador, mas que tem êxito em modificá-lo."

Guru-dakshina, presente e honorários

No antigo sistema de educação não havia acordos preliminares para honorários, e certos textos, de fato, condenam os mestres que estipulavam pagamento como uma condição para aceitar alunos. Entretanto, a idéia de presente ao *guru*, *guru-dakshina*, é uma prática tradicional aceita há muito tempo. Fontes primitivas sugerem o princípio ideal — que o presente era simplesmente para agradar o mestre, não um equivalente ou compensação pelo conhecimento recebido. Esse ideal baseava-se na crença de que o conhecimento era tão sagrado, que mesmo quando um *guru* ensinava uma simples letra do alfabeto, ele nunca seria adequadamente recompensado com riqueza. Uma antiga lei, Manu II:245-6, declara que quando o aluno está para retornar ao lar, "pode oferecer alguma riqueza ao seu *guru*; presenteá-lo com pedaço de terra, ouro, uma vaca ou um cavalo, ou até sapatos ou um guarda-chuva, ou um banco, trigo, legumes e roupas (separadamente ou juntos), algo que possa dar prazer ao mestre."

Esta tradição de *guru-dakshina* tem sido perpetuada em situações contemporâneas. Um *guru* que deu sua arte e seu amor espera gratidão e respeito sob a forma de presentes.

O principal presente é dado no momento em que o treinamento básico está completo, que em dança coincide com a ocasião da primeira representação, chamada *arangetram* em Bharata Natyam. A prática padrão era a de dar de acordo com a capacidade do aluno e a necessidade do mestre. O critério é ainda elástico no conceito, mesmo se novas expectativas influenciam a escolha e o valor do *dakshina* a um grau considerável.

Atualmente os *gurus* de dança geralmente recebem um honorário específico pelos seus ensinamentos, e o *guru-dakshina* torna-se uma fonte de artigo de luxo. Uma nova lista modernizada de presentes, adequados ao *guru-dakshina* ao final dos estudos, poderia incluir um aparelho de televisão, um gravador, ou o mais tradicional presente de vestuário — talvez uma manta de casimira ou um colar de ouro.

Ekalavya, discípulo extraordinário

O *Mahabharata* contém uma intrigante história da relação *guru*-aluno, um admirável exemplo de *guru-dakshina*, que parece dominar a mente de diversas pessoas. Com o propósito de ser breve para reter o espírito da tradição oral, aqui está a versão contada a mim pelo *guru* Odissi, Ramana Ranjan Jena:

"Drona foi o maior de todos os *gurus* e foi o mestre de *dhanur beda*, a arte de atirar flechas. Ensinava filhos de reis, tanto Pandavas quanto Kauravas (as duas principais famílias do épico que entraram em guerra uma contra a outra). Um dia Ekalavya viu o vulto de Drona e ficou cheio de temor e amor pelo espírito do seu *guru*. Essa força tocou Ekalavya tão profundamente, mas como ele era de família humilde e pobre não tinha o direito de aprender a atirar com flechas. Contudo, ele estava tão possuído que fabricou a imagem de Drona, o *guru*, praticou com arco e flecha diante dela, orou à *rupa* (imagem) e presenteou-a com oferendas. Então, um belo dia Drona e seus discípulos estavam na floresta, e ele viu um cão que latia, e que subitamente silenciou atingido por uma flecha que atravessou seu focinho do nariz até o queixo. Drona espantou-se porque somente ele conhecia a arte de assim atirar uma flecha, e queria saber quem era o responsável. Ekalavya se adiantou e admitiu o feito, confessando como ele tomou Drona como seu *guru* sem o conhecimento do mestre e como ele aprendeu a arte. Por conseguinte, o *guru* Drona exigiu os seus direitos, *guru-dakshina*, o presente oferecido ao mestre quando o treinamento está completo. Como ele temia que Ekalavya se tornaria maior do que ele mesmo, Drona pediu o polegar da mão direita do discípulo. Ekalavya, feliz, deu o que o mestre havia solicitado... a mãe de Ekalavya chorava, mas a arte de atirar flechas tinha de ser mantida nas mãos da classe dominante. O discípulo ansioso havia ultrapassado seus limite e foi além do que o destino havia ordenado como possível em sua vida."

Esta história ilustra bem muitos aspectos da relação *guru-shishya*, ainda que seja em si uma situação não-ortodoxa — a dedicação, prática intensa, obediência e renúncia completa da vontade do discípulo às exigências do *guru*. Um detalhe importante omitido na versão acima é o fato de que Drona havia prometido ao seu discípulo favorito, Arjuna, que ninguém seria maior arqueiro do que ele. Uma explicação para o severo pedido poderia ser o desejo do *guru* de manter a palavra dada ao seu discípulo escolhido e legítimo. O fato de Ekalavya estar perfeitamente disposto a aceitar as exigências do seu *guru* demonstra que as bênçãos do *guru* são mais valorizadas do que o aprendizado de uma habilidade. Um velho e dedicado mestre-dançarino contou-me que o respeito, a obediência e o serviço prestado ao *guru* busca quebrar o ego até que gradualmente o ego se acalme e o verdadeiro eu emerja totalmente. A essa luz é possível interpretar a chocante história inicial de Ekalavya como uma das realizações pessoais no plano espiritual. Por meio de sua arte de atirar flechas ele dominava não apenas o arco, mas também a si mesmo.

Guru-shishya-parampara

Até este ponto consideramos principalmente a relação mestre-aluno hierárquica, no sentido de que um discípulo mais jovem deve respeito ao mestre mais velho, que é a fonte do conhecimento. E, contudo, a relação *guru-shishya* é distintamente simbiótica. Um célebre *guru* Bharata Natyam, Nana Kasar, cujas aulas eu observei em Déli, estava pronto a mencionar (na presença dos seus estudantes) que um bom aluno faz sair de dentro de si o mestre e um mestre pode ser estimulado e pode realizar-se em seu aluno.

A relação simbiótica estende-se além da dependência mútua do *guru* e *shishya*. Meu *guru* de Odissi falou certo dia da sua crença de que o *guru*, ou talvez o conceito de *guru*, existe dentro de nós mesmos, que trazemos a imagem e a força de um *guru* em nossa mente e nosso coração. Nas fases iniciais da relação, o mestre é responsável por fazer nascer o ser artístico do aluno e dar educação às suas habilidades, assumindo o papel de segundo pai. Subseqüentemente, o *guru* e sua tradição são assimilados e ficam contidos dentro do discípulo.

Quando colocado contra o fundo da tradição, *parampara*, o relacionamento entre *guru* e aluno torna-se mais do que um simples encontro e troca entre dois indivíduos. Ele serve como um elo vital na continuidade da dança. As palavras de três conhecidos artistas, que aprenderam com um célebre mestre Bharata Nathyam, Muthukumara Pillai (1874-1960) apreendem o sentido da influência de um *guru* respeitado sobre as sucessivas gerações:

> "... Em sua vida simples, ele incorporou o conceito *shastraic* do verdadeiro mestre, cuja inspiração sempre permanece uma iluminação nas mentes dos seus alunos." (Mrinalini Sarabhai)
>
> "... Ele era o depositário de um tremendo repertório. Para alguns de nós sua memória permanecerá viva e servirá como uma inspiração para transmitir aos outros o que tivermos aprendido." (Rukmini Devi).
>
> "Eu sei que o que ele comunicou a mim e aos seus outros alunos é imortal." (Ram Gopal)

Aqui vemos o *guru* como a inspiração que fica com o discípulo e motiva a transmissão ulterior. A dança continua a viver e o guru é imortalizado por intermédio de seus sucessores.

EQUILÍBRIO

Equilíbrio extracotidiano

"A característica mais comum dos atores e dançarinos de diferentes culturas e épocas é o abandono do equilíbrio cotidiano em favor de um equilíbrio "precário" ou extracotidiano. O equilíbrio extra-cotidiano exige um esforço físico maior, e é esse esforço extra que dilata as tensões do corpo, de tal maneira que o ator-bailarino parece estar vivo antes mesmo que ele comece a se expressar.

Atores de várias tradições orientais têm codificada a aquisição de um novo equilíbrio e posições básicas que o aprendiz deve adquirir por meio do exercício e do treino. Na Índia, por exemplo (Fig. 2), o corpo é dobrado de acordo com uma linha curva que passa através da cabeça, do tronco e quadril. Esta posição fundamental é chamada *tribhangi*, "os três arcos". Ela é encontrada na escultura de todos os templos budistas e assim se espalhou através das culturas, desde o Nepal até o Japão (cf. *Oposição)*.

Também se encontra o equilíbrio precário no teatro ocidental, como se pode ver neste ator da Commedia dell'Arte do século XVII (Fig. 1), cuja posição se assemelha fortemente ao *tribhangi*. Se olharmos para as silhuetas dessas duas figuras, notamos que em ambos os casos há uma deformação da posição cotidiana das pernas e uma redução da base de apoio do pé.

Ambos os corpos parecem ter sido partidos e, então, reformados seguindo uma linha similar.

Na tradição mais recente do teatro ocidental, em que as funções do ator e dançarino foram separadas, encontra-se essa alteração do equilíbrio somente em técnicas fortemente codificadas como a mímica (Fig. 3) ou balé clássico.

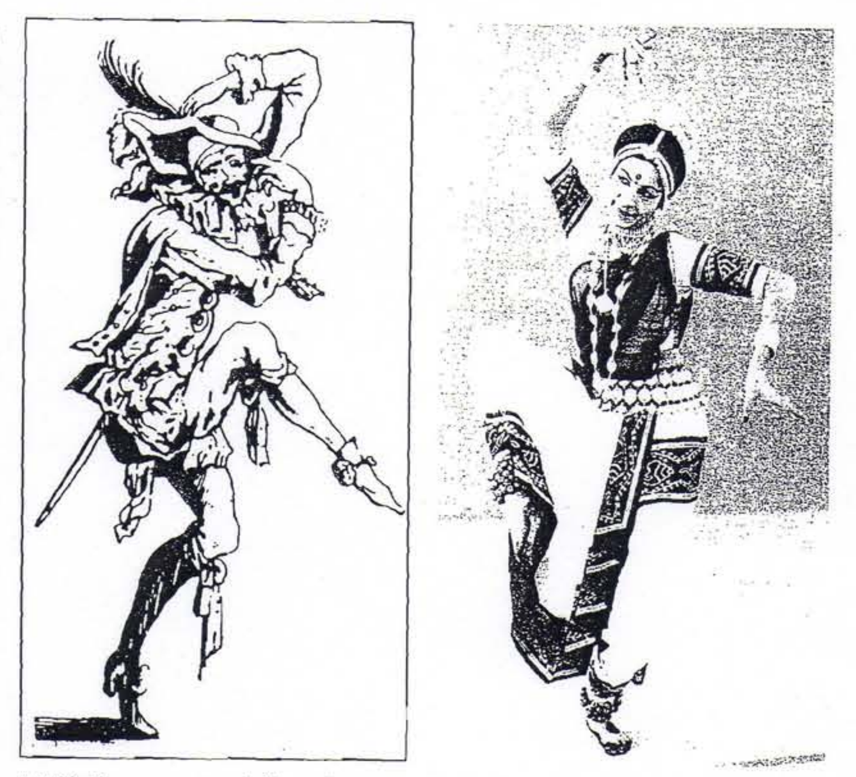
Equilíbrio de luxo

Por que todas as formas de representação codificada, tanto no Oriente quanto no Ocidente, possuem esta constante: a deformação das técnicas cotidianas de andar, mover-se através do espaço e manter imóvel o corpo? Esta deformação da técnica corporal cotidiana é essencialmente baseada numa alteração do equilíbrio. Sua finalidade é criar uma condição de equilíbrio permanentemente instável. Rejeitando o equilíbrio "natural", o ator oriental intervém no espaço por meio de um equilíbrio "de luxo", inutilmente complexo, aparentemente supérfluo e custando excesso de energia.

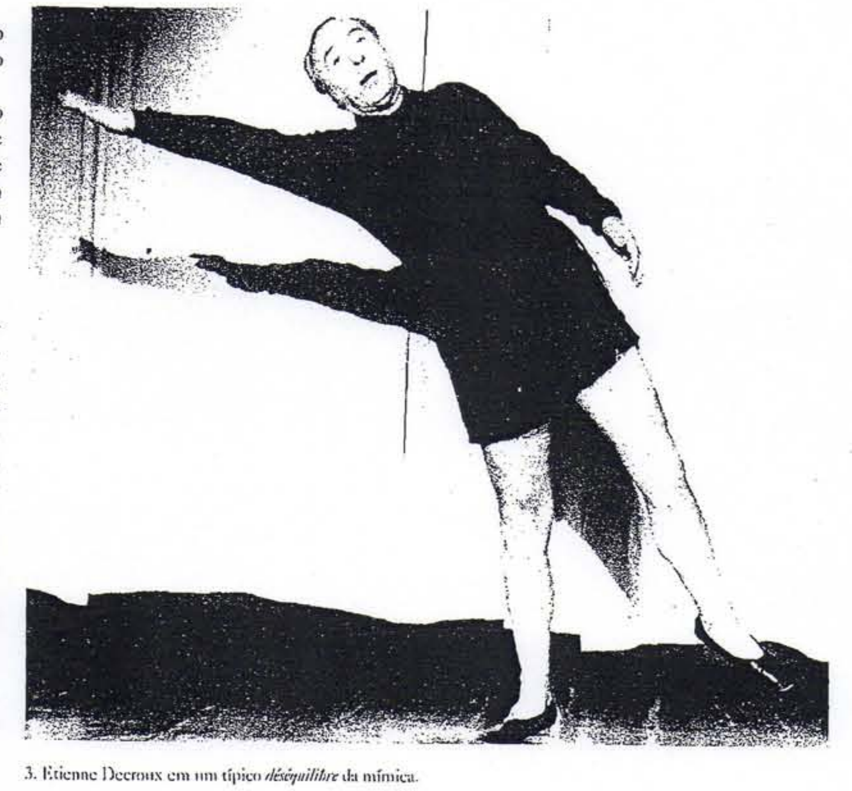
Pode-se dizer que este equilíbrio "de luxo" conduz à sugestividade da estilização e estética. Essa afirmação é geralmente aceita sem perguntas, para saber porque essas posições físicas, que destroem o ser natural e a maneira cotidiana de usar o corpo, foram escolhidas.

O que acontece exatamente?

O equilíbrio — habilidade humana para manter ereto o corpo e mover-se no



1-2. Frittellino, a personagem da Commedia, gravura de Bernard Picart (1696), e a dançarina de Odissi, Sanjukta Panigrahi: a máscara da Commedia dell'Arte e a dançarina *indiana são cortadas* transversalmente por linhas de força análogas; o mesmo princípio de *equilíbrio* está em ação em ambas.

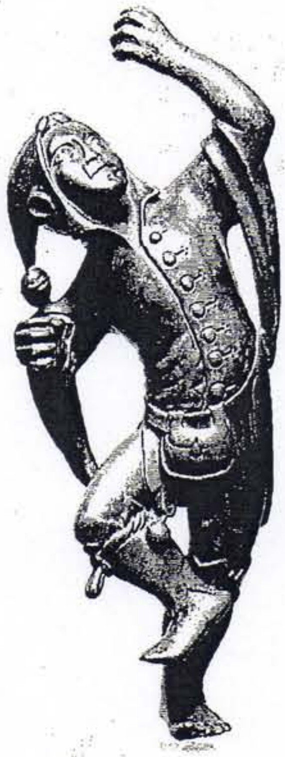


3. Etienne Decroux em um típico *déséquilibre* da mímica.

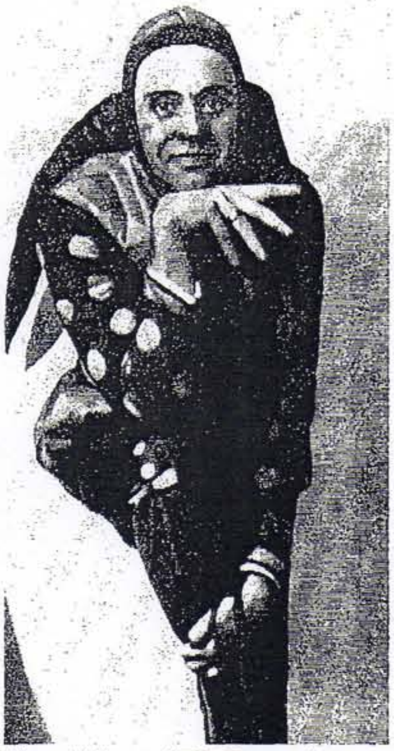
espaço nessa posição — é o resultado de uma série de relações musculares e tensões dentro do organismo. Quanto mais complexo se tornam os nossos movimentos — quando damos passos mais largos do que de costume ou mantemos a cabeça mais para a frente ou para trás do que o usual — mais o nosso equilíbrio é ameaçado. Uma série inteira de tensões se estabelece para impedir a queda do corpo.

Uma tradição na mímica européia faz uso consciente desse *déséquilibre*: não como um meio de expressão, mas como um meio de intensificação de certos processos orgânicos e aspectos da vida do corpo. Uma mudança de equilíbrio resulta numa série de tensões orgânicas específicas, que compromete e enfatiza a presença material do ator, mas numa fase que precede a expressão intencional, individualizada."

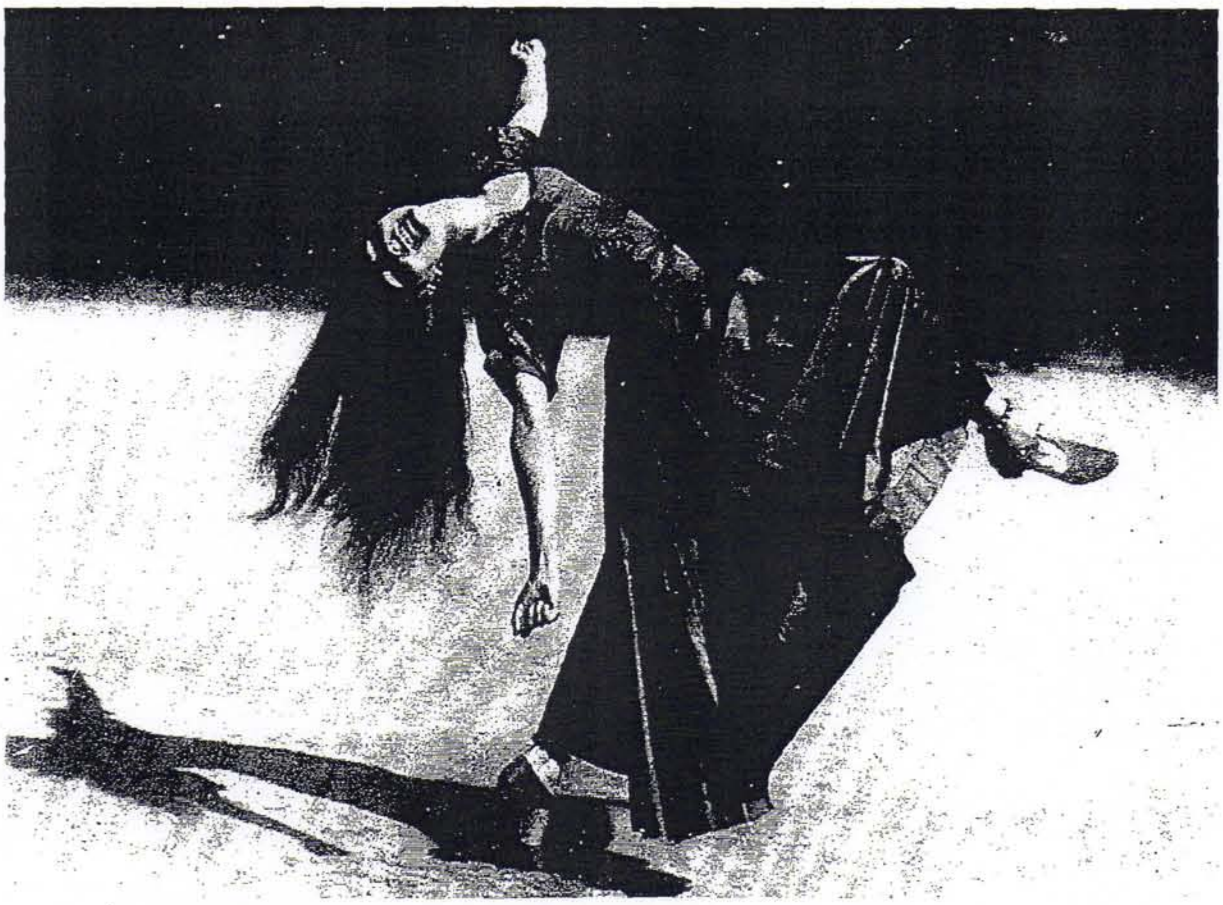
(Eugenio Barba, *Antropologia Teatral: Primeira Hipótese.*)



4. Dança de oposição num bobo da corte — um bronze alemão do século XV (Museu Victoria e Albert, Londres).



5. Eugueni Vakhtangov (1883-1922) em equilíbrio precário como o bobo na peça de Shakespeare, *Noite de Reis* (Teatro de Arte de Moscou, 1919).



6. Grete Wiesenthal, bailarina expressionista da Alemanha nos anos 30, em posição de equilíbrio precário, cena de *Donauwalzer (A Valsa de Danúbio).*

Técnica extracotidiana: a procura por uma nova postura.

"No teatro Nô japonês, o ator caminha sem nunca levantar os pés do chão: ele se move para a frente deslizando os calcanhares. Se alguém tenta isso, descobre imediatamente que o centro de gravidade muda de posição e que, portanto, seu equilíbrio também muda. Se se deseja caminhar como um ator do Nô, os joelhos devem ser levemente dobrados. Isto resulta numa ligeira pressão para baixo da coluna vertebral e, portanto, do corpo inteiro. Esta é exatamente a posição que se assume quando se prepara para saltar.

No teatro Kabuki, também do Japão, há dois estilos diferentes, *aragoto* e *wagoto*. No *aragoto*, o estilo exagerado, a assim chamada lei de diagonais é usada: a cabeça do ator deve sempre estar numa ponta da linha diagonal fortemente inclinada; a outra ponta da linha é um dos pés (Fig. 7). Todo o corpo mantém-se em um equilíbrio alterado e dinâmico sustentado por uma só perna.

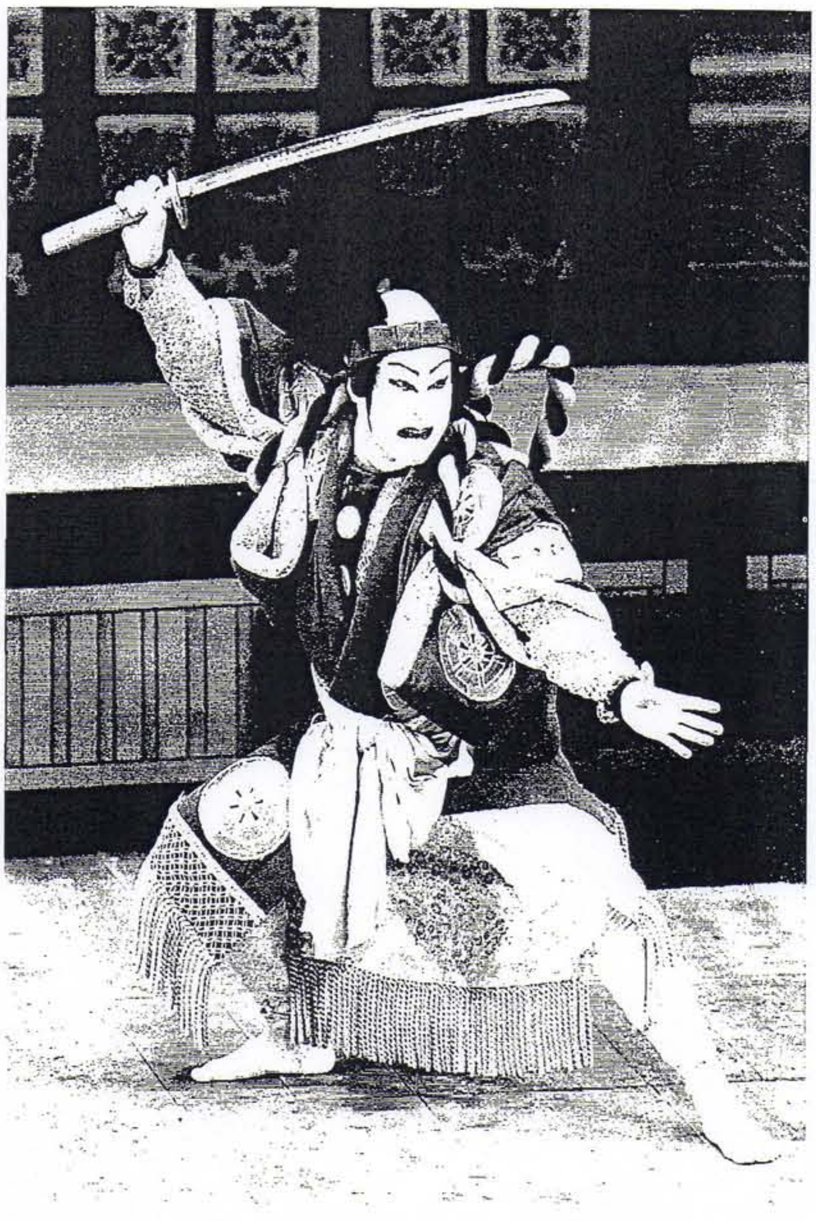
O estilo *wagoto* é o estilo "realístico" o Kabuki. Aqui o ator se move de maneira semelhante ao *tribhangi* da dança indiana clássica.

Na dança indiana Odissi, o corpo da dançarina é mantido como se a letra 'S' estivesse passando através do quadril, ombros e cabeça. A sinuosidade do *tribhangi* é claramente visível em todas as estátuas clássicas indianas. Na forma *wagoto* do Kabuki, o ator move o corpo de uma maneira lateral, semelhante à onda, que requer uma ação contínua da coluna vertebral. O equilíbrio do ator e, portanto, também a relação entre o peso do corpo e sua base, os pés são conseqüentemente mudados.

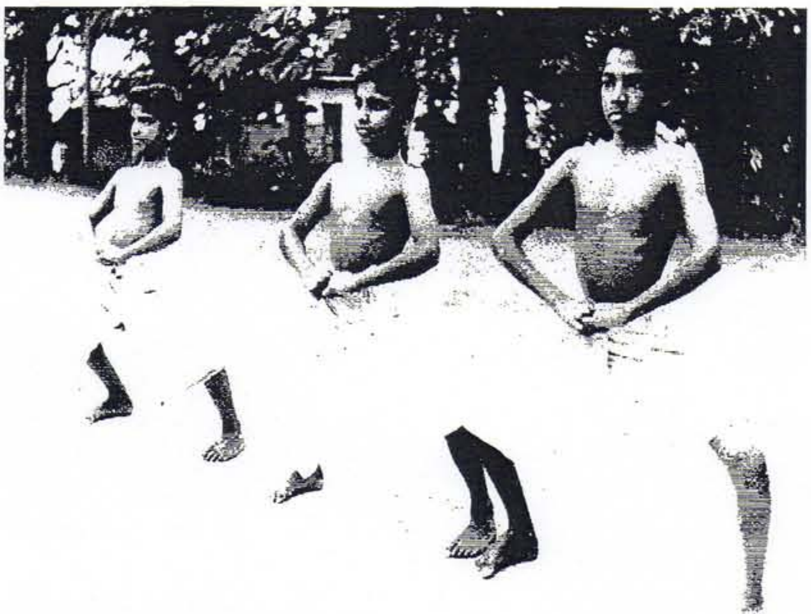
No teatro balinês, o ator-bailarino puxa com as plantas dos seus pés ao mesmo tempo que ergue os dedos, o que reduz pela metade seu contato com o chão. Para evitar a queda ele deve afastar as pernas e dobrar os joelhos. O ator de Kathakali indiano puxa com os lados dos pés, mas as conseqüências são as mesmas. Esta nova base resulta numa mudança fundamental de equilíbrio: o ator permanece com os pés afastados e os joelhos dobrados (Fig. 8).

As regras para a única forma de teatro codificado na Europa, o balé clássico, parecem forçar deliberadamente a bailarina a se mover com equilíbrio precário. Isso é verdade tanto para as posições básicas quanto para a totalidade dos movimentos, tais como *arabesques* e *attitudes* em que o peso do corpo inteiro é sustentado por uma perna, e mesmo na ponta dos dedos de um pé. Um dos movimentos mais importantes, o *plié*, consiste em dançar com os joelhos dobrados, a melhor posição para se iniciar uma pirueta ou um salto (Figs. 11 e 12)."

(Eugenio Barba, *ibid.*)

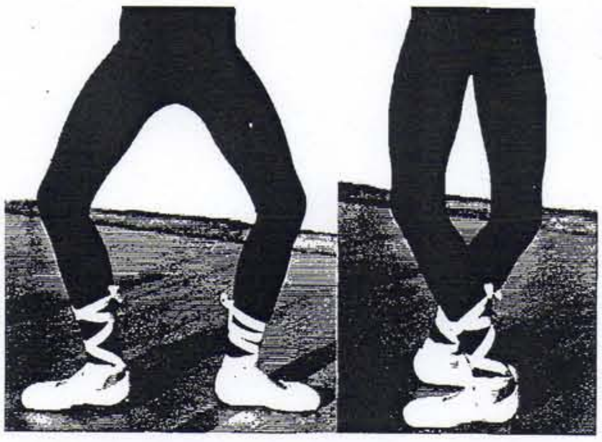


7. Ator de Kabuki, Ichikawa Ennosuke, numa posição *aragoto*.



8. Aprendizes Kathakali da escola Kalamandalam em Kerala, Índia, na posição básica, ensinada no início da aprendizagem.

9-13. Em cima, à esquerda, dançarina Purulia Chhau (Índia); em cima, à direita, a atriz Roberta Carreri; e abaixo, à direita, Pei Yan-Ling, atriz da Ópera de Pequim, equilíbrio precário conseguido com um afastamento das pernas. Abaixo, à esquerda, equilíbrio precário no balé clássico europeu *demi-plié*.



Generalizações relativas ao equilíbrio

"O equilíbrio do corpo humano é uma das funções de um complexo sistema de alavancas constituído de ossos, articulações e músculos; o *centro de gravidade* do corpo muda de posição em decorrência das diferentes atitudes e movimentos desse complexo sistema de alavancas. (...)

O sentido muscular é a nossa percepção do estado de contração ou relaxamento dos músculos e do esforço que os músculos fazem a fim de suportar um determinado peso. Ele também é a sensação tátil das plantas dos pés, que percebem as variações da pressão exercida pelo resto do corpo. Esse sentido muscular condiciona nosso equilíbrio em várias atitudes corporais, porque nos indica automaticamente os limites dentro dos quais podemos mover parte do corpo sem cair. (...)

Estática. A mecânica nos ensina que o *centro de gravidade* de um corpo é o ponto de equilíbrio de todas as partes desse corpo e que a *linha de gravidade* é uma linha perpendicular ao chão a partir deste ponto.

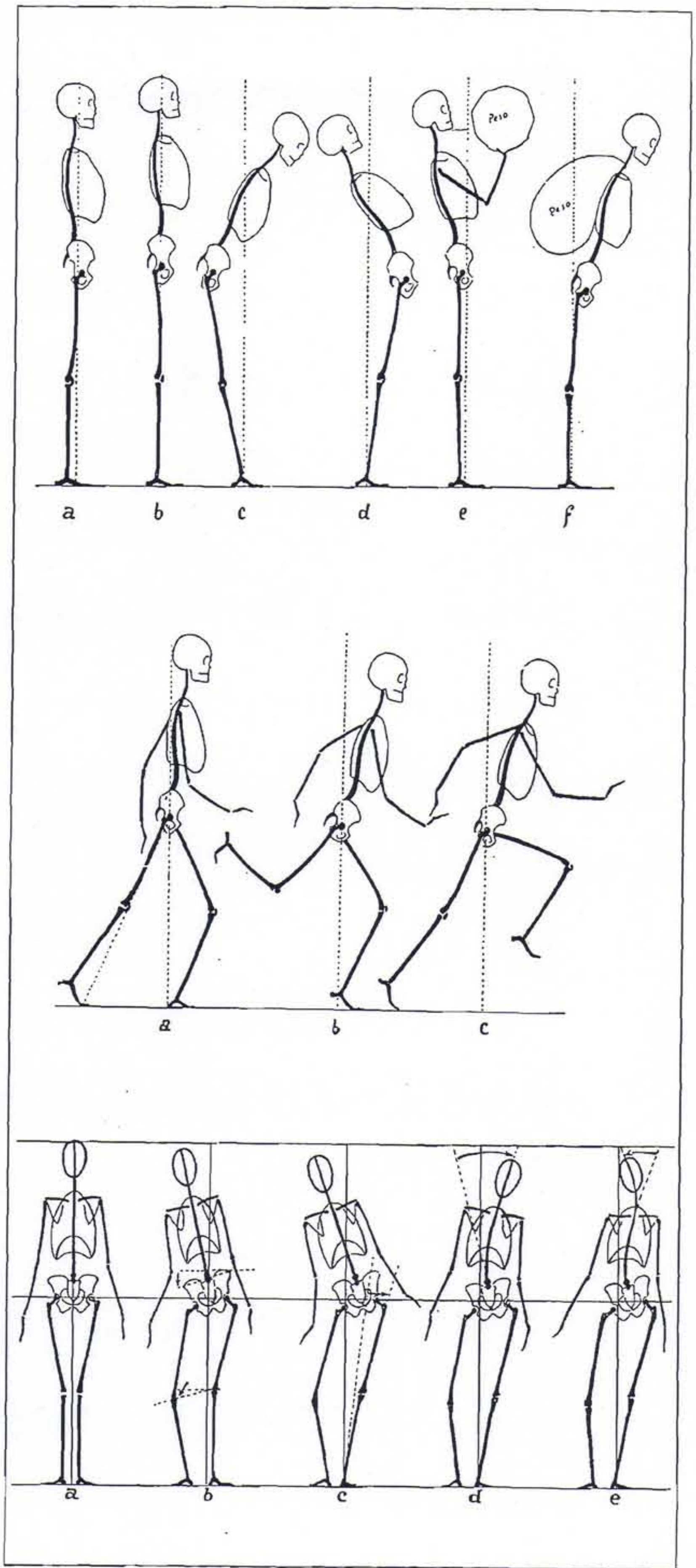
Sabemos também que o centro de gravidade de um corpo está situado corretamente quando a linha de gravidade alcança o chão dentro do perímetro da *base de apoio*. É o caso do corpo humano quando está numa *posição ereta*. Mas, visto que o esqueleto é feito de muitos elementos móveis, o corpo humano não seria capaz de permanecer em equilíbrio se todos esses elementos não fossem fixos pelos ligamentos e pelo trabalho dos músculos.

Assim pode-se deduzir que para manter o corpo na posição vertical, numa posição confortável e simétrica, necessitamos somente de uma participação pequena dos músculos, já que o *trabalho essencial é feito pelos ligamentos*.

Mas se o objetivo em estudo move-se de uma posição normal ereta para uma *posição de atenção*, os músculos extensores da coluna vertebral, o glúteo máximo e o quadríceps se contraem imediatamente. De fato, nessa posição os eixos dos movimentos de extensão e flexão das articulações (a junção entre o atlas e a cabeça, as vértebras, as articulações do quadril, do joelho e do tornozelo) são vistas como estando no mesmo plano vertical da linha de gravidade. Por causa da nova orientação dessas articulações o corpo está numa posição instável de equilíbrio, e os vários segmentos móveis devem ser mantidos fixos pela ação dos músculos. (...)

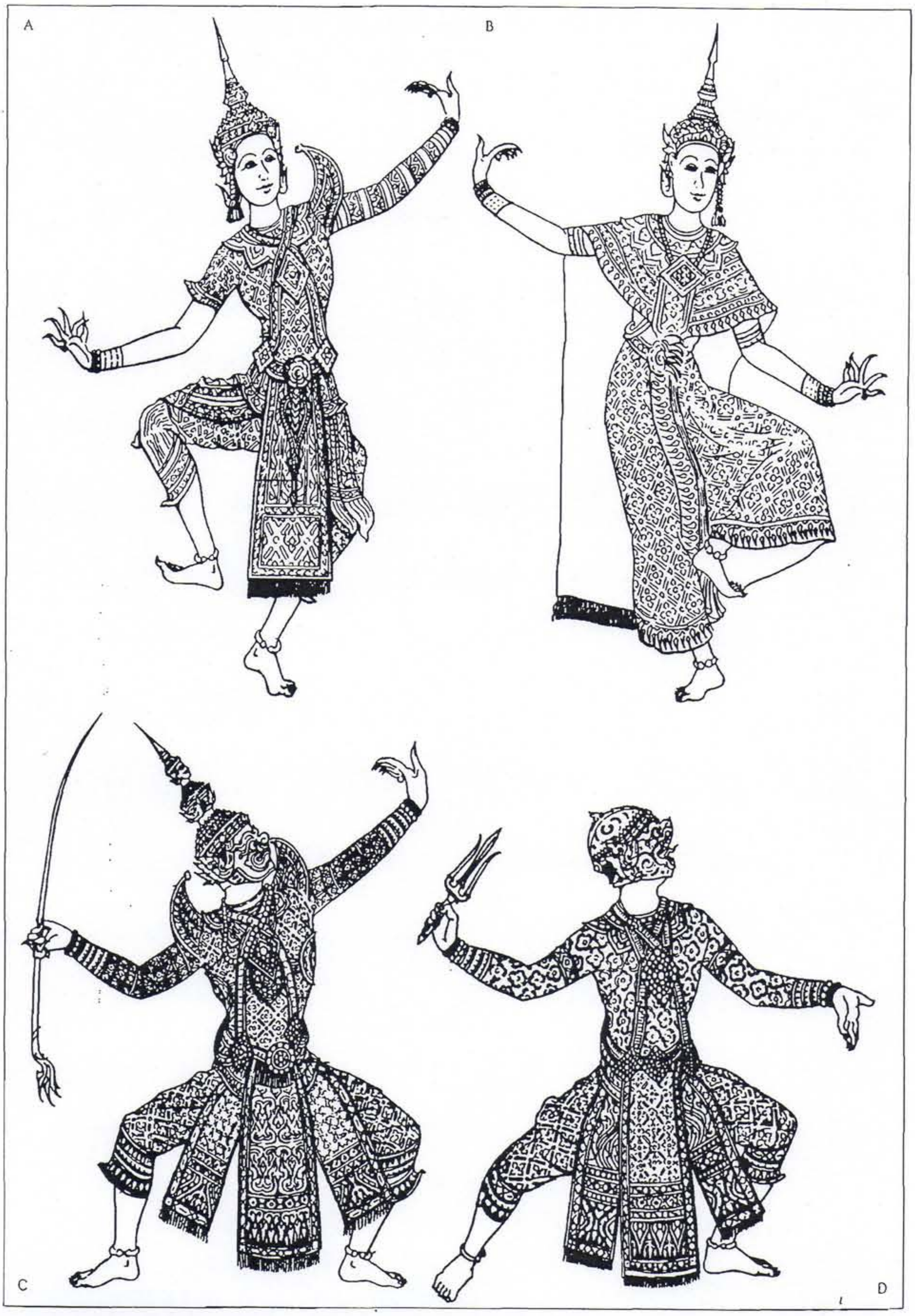
Em todas as posições assumidas pelo corpo, nas quais se apóia sobre ambos os pés, o centro de gravidade se moverá ao mesmo tempo que o eixo do corpo, da linha perpendicular de gravidade: quanto maior for este deslocamento, maior será o esforço muscular para manter o corpo em equilíbrio."

(Angelo Morelli, Giovanni Morelli: *Anatomia para o Artista*).



14. Pranchas mostrando aspectos de equilíbrio, da *Anatomia para artistas*, de Angelo e Giovanni Morelli. a: mudança do corpo relativa à linha de gravidade; b: a linha de gravidade quando se anda e corre; c: o mecanismo usado para fazer a transição de uma posição simétrica ereta para uma posição assimétrica ereta (a linha do *tribhangi* indiano é também discernível na posição (d) no último desenho (cf. *Oposições*).

O estudo do equilíbrio torna possível compreender como um *equilíbrio em ação* gera uma espécie de *drama elementar*: a oposição de tensões diferentes no corpo do ator é percebida cinestesicamente pelo espectador como um conflito entre forças elementares. Mas para ser capaz de se mover de um equilíbrio que é o resultado do esforço mínimo para uma visualização de forças contrárias — e esta é a imagem do corpo de um ator que sabe como controlar o equilíbrio —, o equilíbrio deve tornar-se dinâmico. Os músculos em ação devem substituir os ligamentos na manutenção da posição. O ator que não consegue dispor-se a este equilíbrio precário e dinâmico não tem vida na cena: conserva a estática cotidiana do homem, mas como ator parece morto.



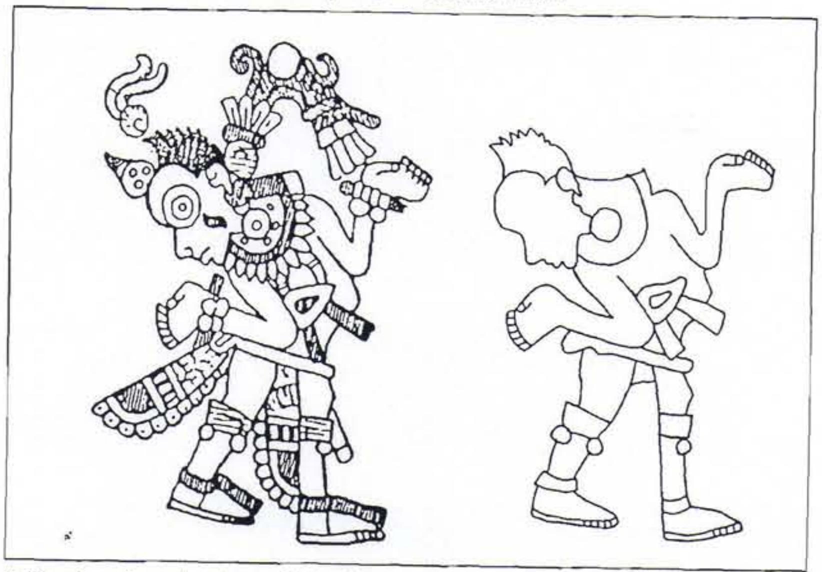
15. O equilíbrio dinâmico é claramente visível nas poses estáticas dessas bailarinas tailandesas: tensão (e portanto dinâmica) é sublinhada pelo contraste resultante da direção dos braços e pernas (A e B) e o afastamento extremo das pernas (C e D).

O equilíbrio em ação

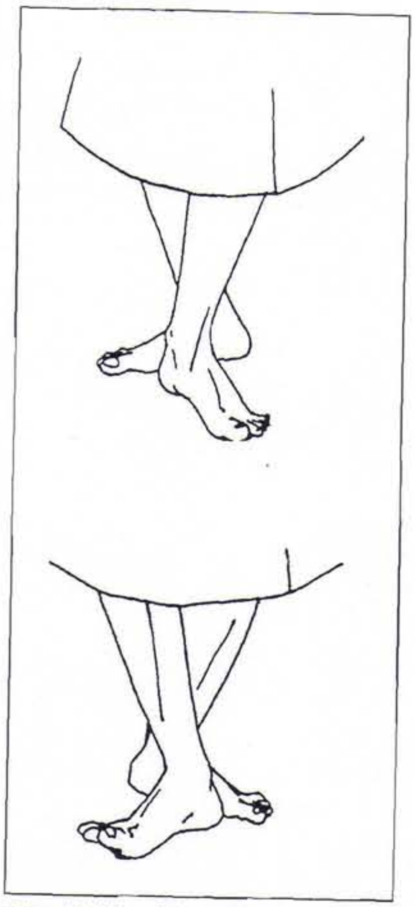
O equilíbrio dinâmico do ator, baseado nas tensões do corpo, é um *equilíbrio em ação:* isso gera a sensação de movimentos no espectador mesmo quando só há imobilidade.

Os artistas consideram isso como sendo de grande importância. Uma figura pintada à qual falta esta qualidade, é para Leonardo da Vinci duplamente morta. Primeiramente porque é uma ficção, e, depois, porque não mostra movimento da mente ou do corpo. Os artistas modernos também demostraram sua preocupação com essa qualidade. Numa entrevista com Charbonnier em 1951, Matisse disse: "A imobilidade não é um obstáculo para a sensação de movimento. É um movimento colocado num nível que não leva junto o corpo do espectador, mas simplesmente suas mentes".

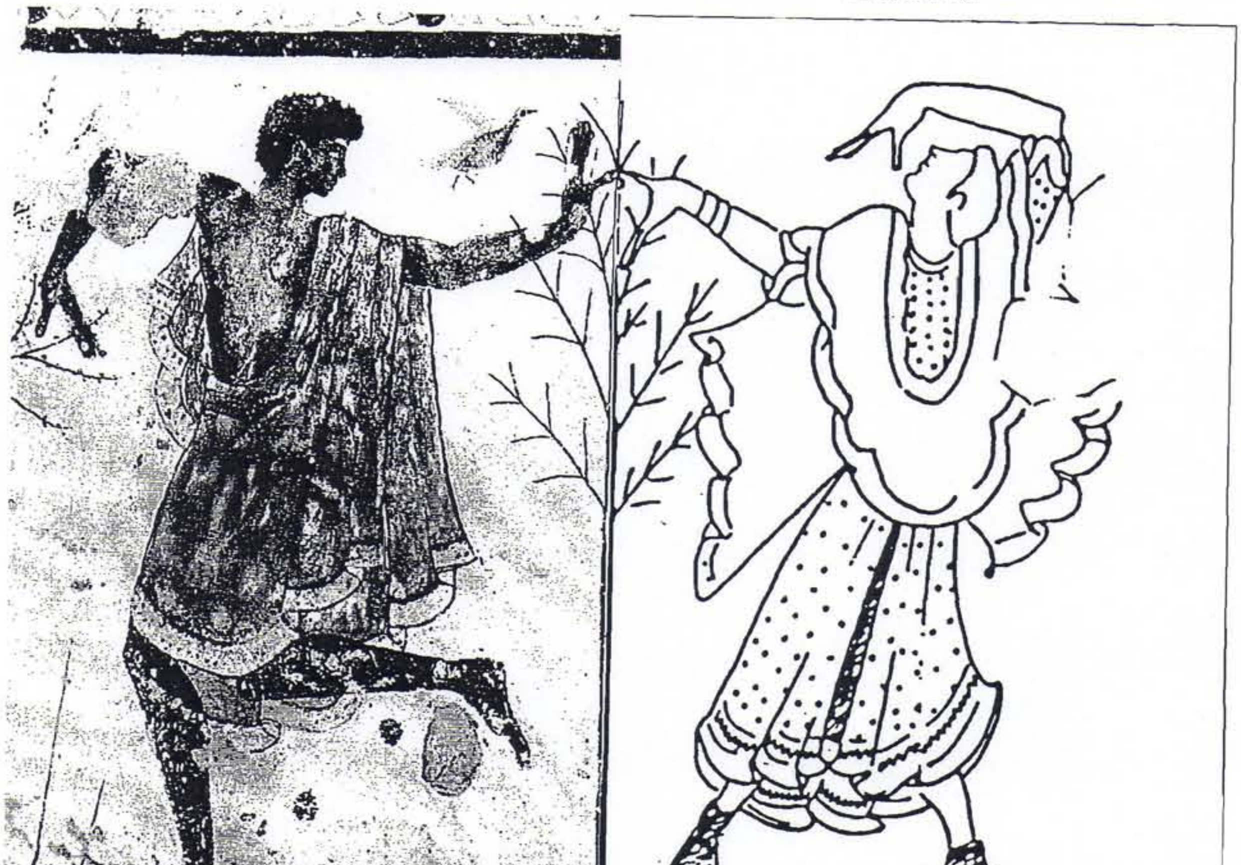
Os atores e dançarinos devem estar cientes de que as conseqüências cinestésicas de seu trabalho, isto é, as sensações que são experimentadas pelo espectador, testemunham os modelos dinâmicos de seu comportamento cênico.



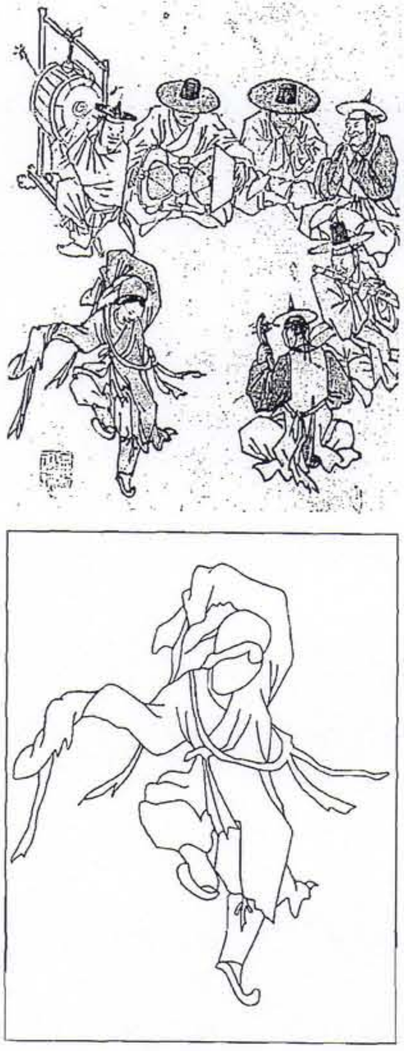
16. Dançarina maia: mural em Bonampak (*sul do México, século IX*): *o contorno da posição do corpo sem vestuário*, a alteração do equilíbrio pode ser vista claramente na inclinação da cabeça e do tronco (cf. Fig. 23, *Cenografia e Figurino*).



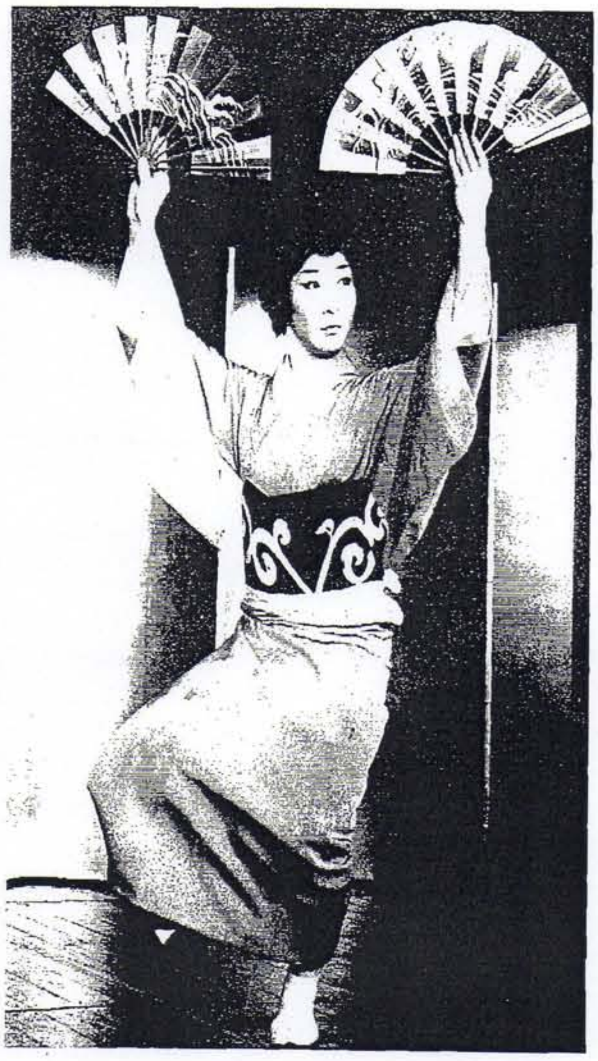
17. A posição de base da dança balinesa também contém uma alteração de equilíbrio criada pelo cruzamento dos pés (cf. Figs. 1-2).



18. Dançarino etrusco: afresco do túmulo Triclinium em Tarquínia, Itália (480-470 a. C.).



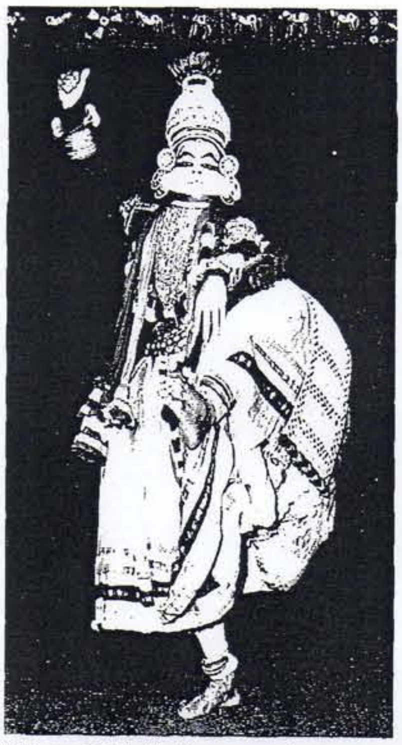
19-20. Dançarina coreana numa pintura de Kim Hong-do (século XVIII). No detalhe aumentado, o equilíbrio precário da dançarina e a linha do *tribhangi* indiano (cf. *Oposições*) são facilmente discerníveis.

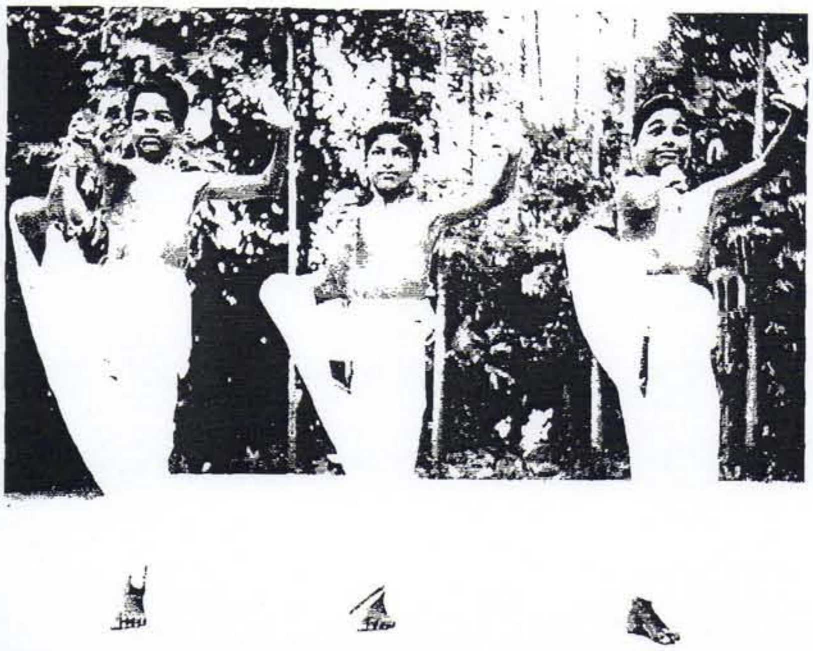


21. Katsuko Azuma numa posição da dança Buyo: a expansão do quimono e a abertura simultânea dos dois leques amplificam visivelmente (como uma letra equilibrada 'V') a dificuldade da posição precária que, entretanto, é totalmente controlada pela dançarina.

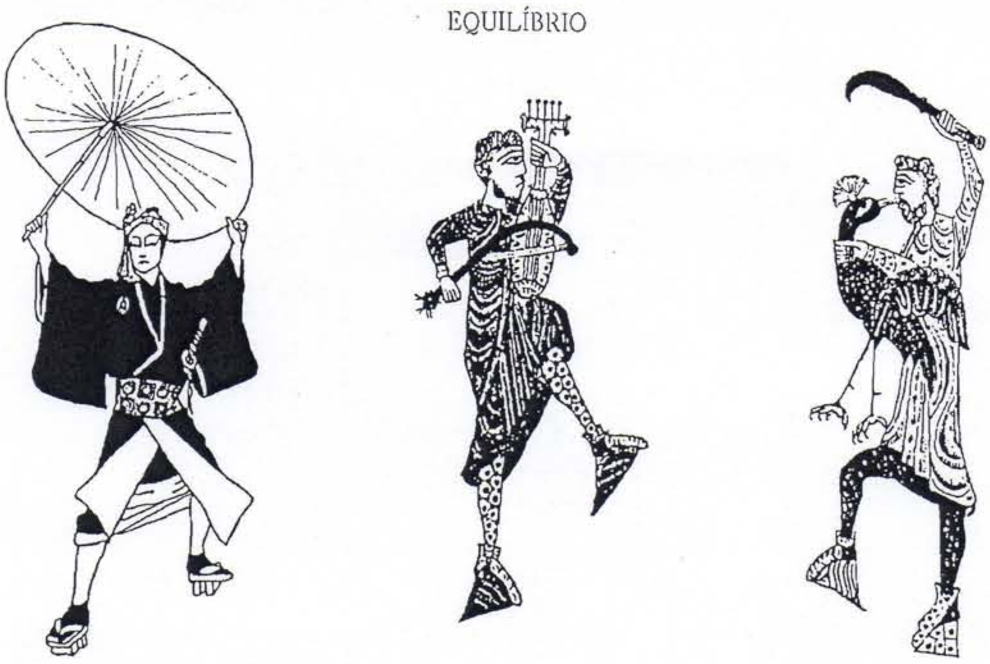
Aço e algodão

"Minha mestra costumava dizer que todo ator tem de encontrar sua própria força central. Ela poderia ser imaginada como uma bola de aço no centro de um triângulo, cujo vértice é o ânus e cujos outros dois ângulos são os cantos da pelve no nível do umbigo. O ator deve ter sucesso em centrar o equilíbrio nesse ponto de força. Se ele o encontra (mas isso é difícil de fazer; eu mesma, hoje, às vezes não o encontro), todos os seus movimentos, então, serão poderosos. Mas esta força não é sinônimo de tensão ou violência. Minha mestra disse que a bola de aço foi coberta com camadas de algodão, assemelhando-se, assim, a algo macio que, bem no seu centro, esconde algo duro. O movimento do ator pode ser lento e flexível e esconder sua força, como a polpa de uma fruta esconde a semente."
(Katsuka Azuma)

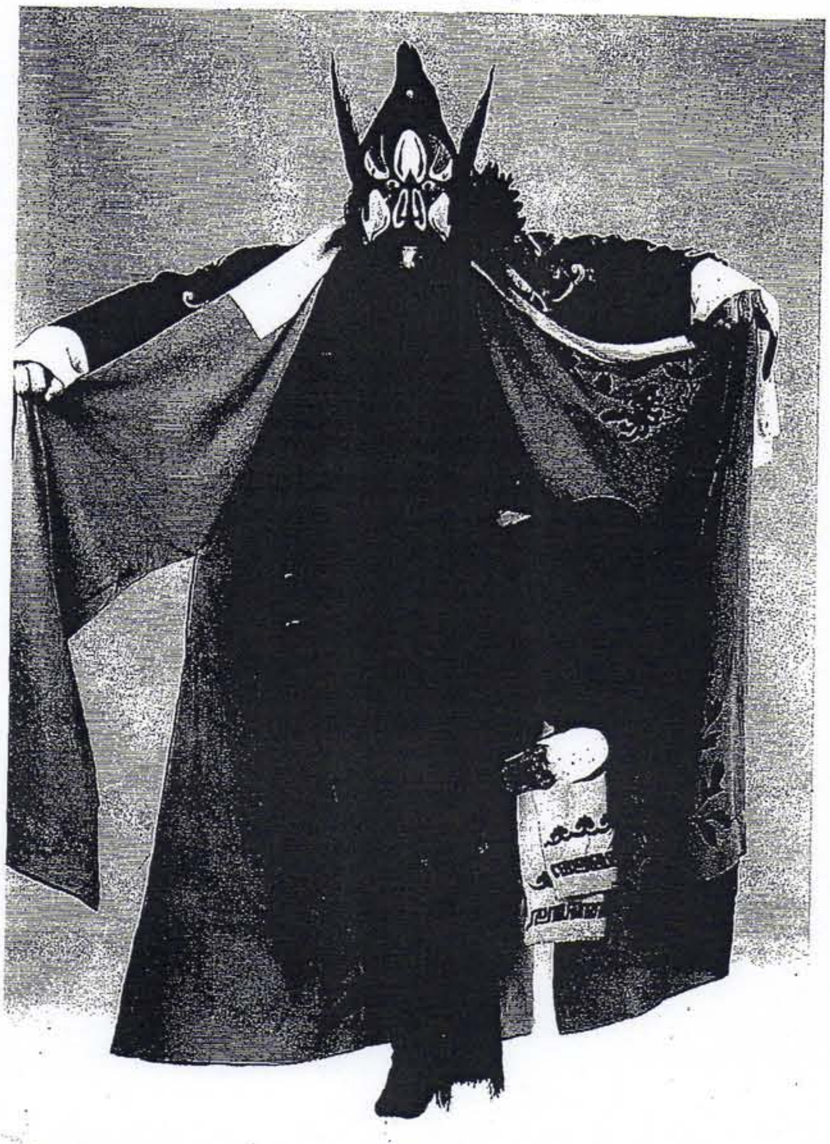




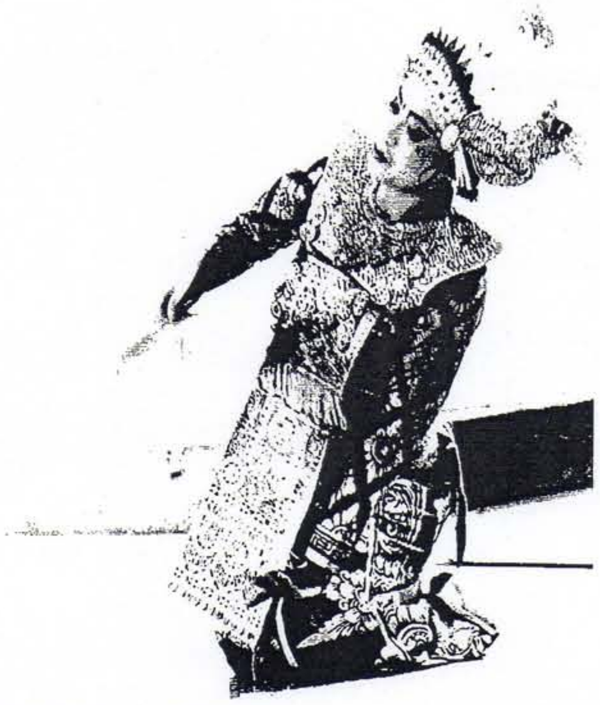
22-23. Ator Kathakali indiano numa posição de equilíbrio precário: aprendizes Kathakali treinando a mesma posição. Os jovens aprendizes (em oposição ao ator adulto) mantêm a posição sustentando-se com seus grandes dedos.

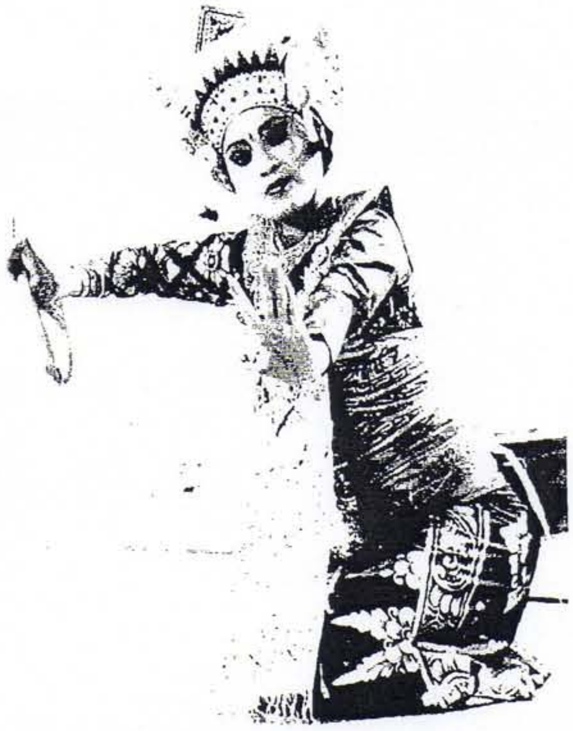


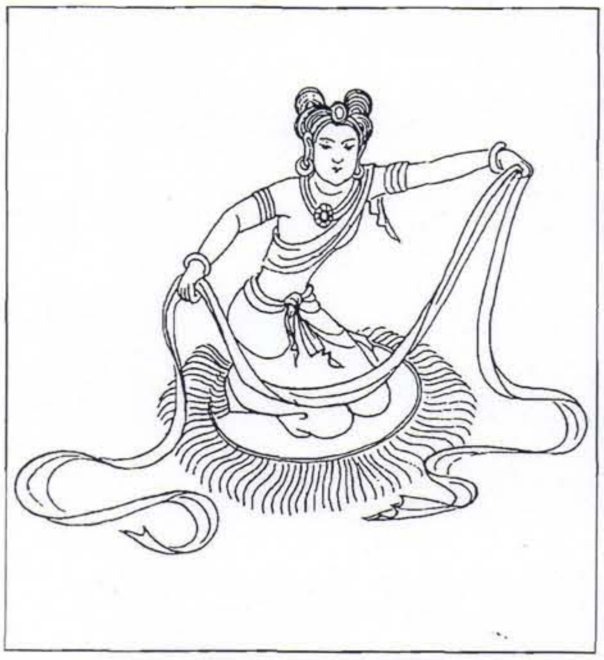
24-25. À esquerda, no Kabuki, *tamancos altos* são usados para aumentar a altura e modificar o equilíbrio. Aqui, o samurai Sukeroku ostenta seu elegante vestuário numa posição *déséquilibre* característica; à direita, bobos dançando com sapatos altos (miniatura do século XI, Limoges, França).

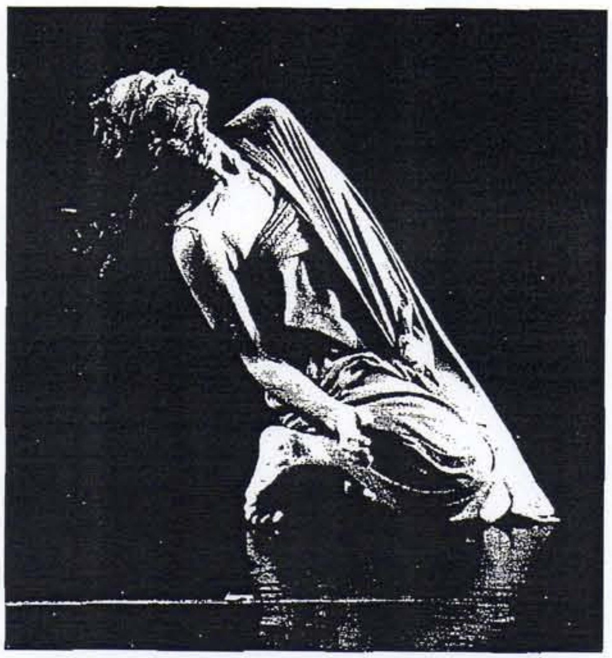


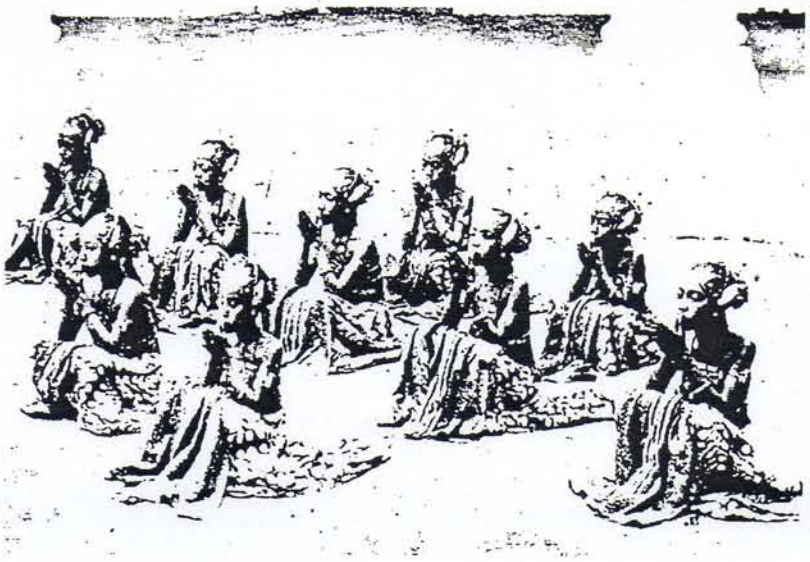
26. Ator da Ópera de Pequim numa posição de equilíbrio precário acentuada pelo uso de botas típicas de pano preto com solas altas brancas, que são usadas por personagens de posição elevada, tais como imperadores, generais e juízes. Os tipos de sapatos usados pelos atores da Ópera de Pequim são baseados nos calçados tradicionais usados na Dinastia Qing (1644-1911). Incluídos entre esses estão o *ts'ai chi'ao*, os sapatos especiais usados pelas mulheres para deformar seus pés nos chamados "pés de lírio" (cf. Fig. 6, *Energia*).











27-31. A dança consiste na contínua modulação do equilíbrio. Conseqüentemente, o aparente paradoxo de danças executadas em posições ajoelhadas, como nos exemplos seguintes: dançarinas balinesas executando a dança *Legong* (Figs. 27 e 28); dança de divindade chinesa com um cachecol (Fig. 29, mural de Dunhuang, Dinastia Tang, 618-906); Susanne Link em uma de suas primeiras composições (Fig. 30); *Bedhaya Semang*, uma dança executada por mulheres na corte de Java no século XVI, fotografada em fins do século passado no Palácio Real de Jacarta (Fig. 31).

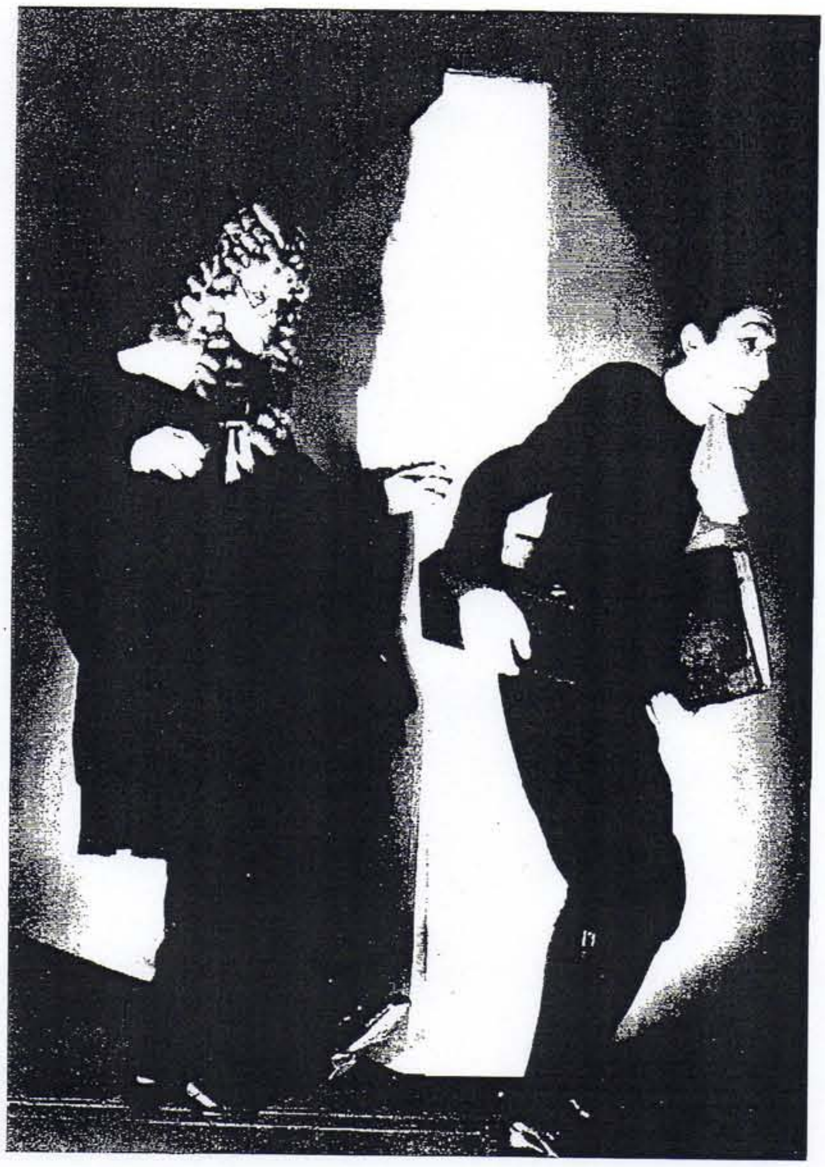
Por que o ator visa um equilíbrio de luxo? O que significa para o espectador a alteração de equilíbrio do ator?

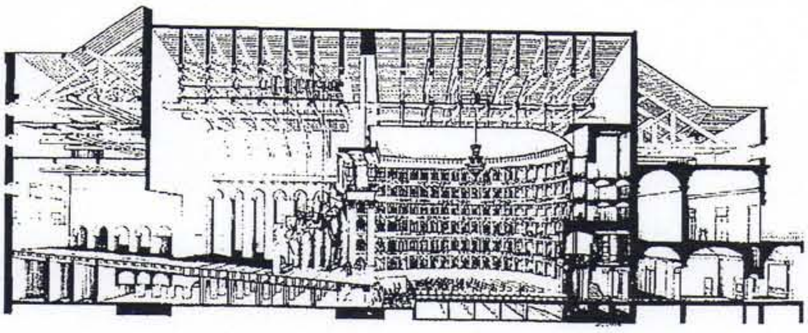
"Na dança ou no teatro, o artista, seu instrumento e sua obra são fundidos numa coisa física: o corpo humano. Uma curiosa conseqüência é que a dança, criada essencialmente num meio, aparece para a audiência em outro. O espectador recebe estritamente o trabalho visual da arte. O dançarino usa ocasionalmente um espelho; ele também tem, às vezes, uma imagem visual mais ou menos vaga de seu próprio desempenho e, naturalmente, como membro de um grupo ou coreógrafo, ele vê o trabalho de outros dançarinos. Mas, tanto quanto seu corpo está envolvido, ele cria principalmente por meio de sensações cinestésicas em seus músculos, tendões e articulações. Este fato é digno de nota porque alguns esteticistas asseguram que somente os sentidos mais elevados da visão e audição produzem meios expressivos e artísticos.

Toda forma cinestésica é dinâmica. Michotte observou que 'o movimento parece essencial para a existência aparente do corpo e a postura, provavelmente experimentada apenas como uma fase terminal de movimento'. Merleau-Ponty mostra que "meu corpo parece-me como postura", e que, em constraste com objetos visualmente observados, ele não tem uma posição de espacialidade, mas uma de situação. 'Quando fico de frente à minha escrivaninha e me inclino sobre ela com ambas as mãos, o apoio está todo nas mãos, enquanto o corpo inteiro oscila atrás delas como a cauda de um cometa. Não que eu não esteja ciente da colocação das minhas costas ou quadril, mas ela está apenas implícita em minhas mãos, e minha postura inteira é legível pelo fato de as mãos estarem apoiadas sobre a escrivaninha'.

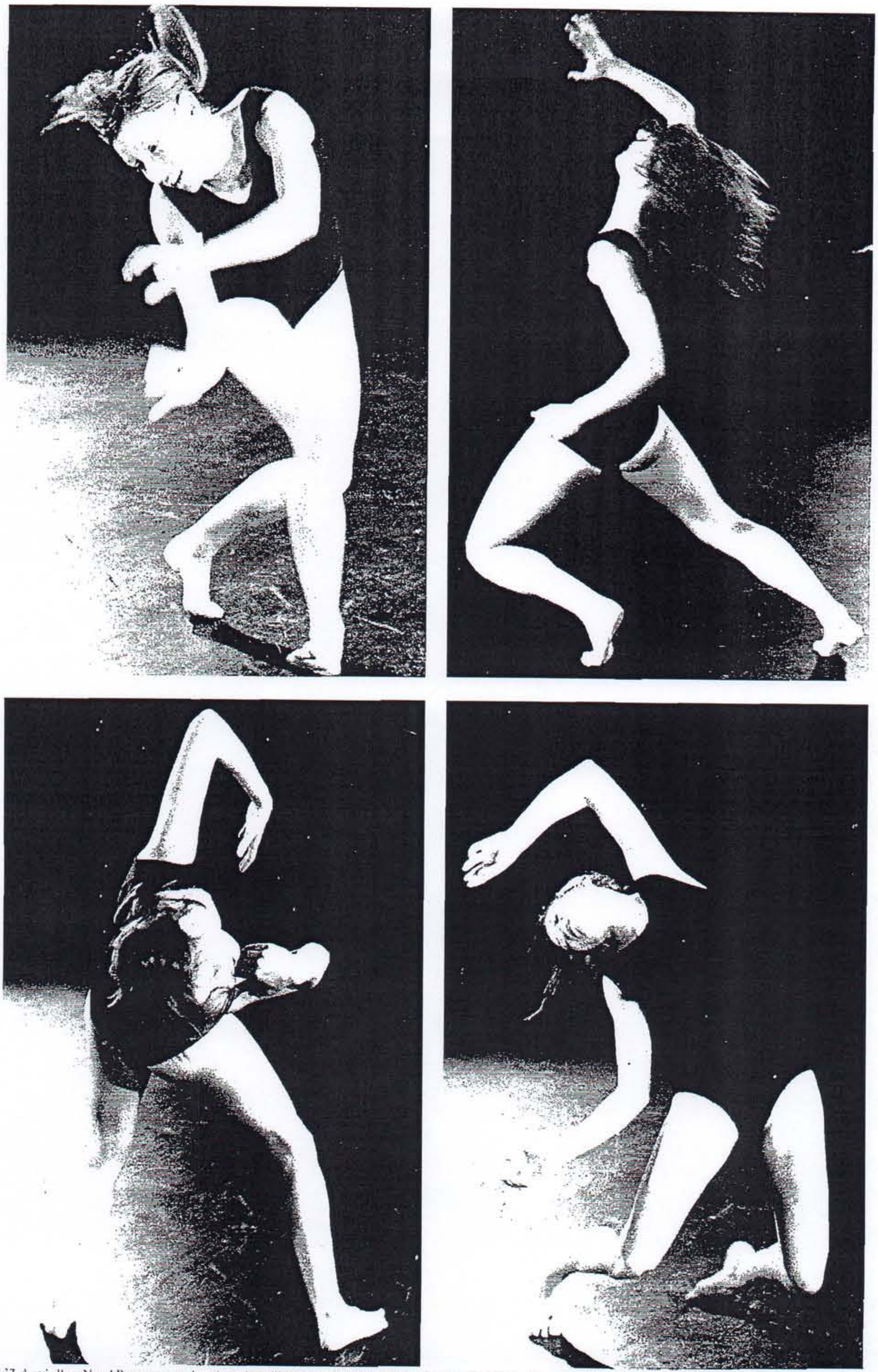
O dançarino constrói sua obra com as sensações de tensão e relaxamento, o sentido de equilíbrio, que distingue a orgulhosa estabilidade das aventuras verticais perigosas de impulso e queda. A natureza dinâmica da experiência cinestésica é a chave para a surpreendente correspondência entre o que o dançarino cria com suas sensações musculares e a imagem do corpo vista pelo público. A qualidade dinâmica é o elemento comum que unifica os dois diferentes meios. Quando o dançarino ergue o braço, ele experimenta primeiramente a tensão de levantar. Uma tensão semelhante é transportada visualmente ao espectador, por meio da imagem do braço do dançarino.

Finalmente, é essencial para a execução do dançarino e do ator que a dinâmica visual seja claramente separada da mera locomoção. Eu percebo logo que o movimento parece morto quando dá a impressão de mero deslocamento. É claro que fisicamente todos os movimentos são causados pela mesma espécie de força, mas o que conta para a execução artística é a dinâmica transmitida ao público visualmente, porque apenas a dinâmica é responsável pela expressão e significado.
(Rudolf Arnheim, *Arte e Percepção Visual*).





32-33. Em cima Louis Jouvet (1887-1951) à esquerda em *Escola de Mulheres*, de Molière (Paris, 1936). O *déséquilibre* nesta cena é resultado da tentativa de Jouvet de chutar o criado e da fuga deste último. Deve-se levar em conta que o palco no teatro proscênio-arco em estilo italiano foi feito em declive. Esse declive, que facilitou a perspectiva no projeto da cena, obrigou os atores a abrirem suas pernas a fim de manter seu equilíbrio. O uso do palco em declive no teatro europeu não foi abandonado até perto do fim do século XIX. Abaixo, seção vertical do Teatro Scala de Milão, que foi planejado pelo arquiteto italiano Giuseppi Piermarini (1734-1808) e completado em 1778. Observe o palco em declive.



34-37. A atriz Iben Nagel Rasmussen treinando no Odin Teatret (1971). Os exercícios têm um efeito óbvio sobre o equilíbrio do corpo (cf. *Treinamento*).

Equilíbrio e imaginação

"A fim de pesquisar as bases fisiológicas do comportamento, têm sido feitas experiências que estudam a relação entre a atividade tônica postural (o sistema regulador do equilíbrio básico, que torna possível ao homem manter uma posição ereta e o seu equilíbrio no espaço) e a atividade motora que resulta em gesto e pantomima. Essas experiências têm sido feitas com vários sujeitos; o texto seguinte se refere às realizadas com atores e atletas.

Do ponto de vista fisiológico, o sistema de equilíbrio é constituído de vários terminais *sensório-motores*, incluindo elementos externo-receptivos (visual, auditivo, tátil) e elementos auto-receptivos (muscular, tendinoso, articular e esquelético). O próprio funcionamento desse sistema torna possível ao homem manter a projeção do seu centro de gravidade dentro do polígono de apoio.

Sabemos que o homem, na posição vertical ou em repouso, nunca está imóvel: ele oscila seguindo ritmos particulares e complexos. Esses ritmos são estabelecidos pelos vários sistemas reflexos sensório-motores, que asseguram a regularização da atividade tônica postural. A amplitude e a freqüência dessas oscilações do eixo do corpo podem ser medidas com o *stato-cinesímetro* (Fig. 39).

Durante um período específico de tempo o aparelho fornece certas informações a respeito da posição do corpo:

— localiza o ponto de projeção do centro de gravidade do corpo em relação ao centro de apoio do polígono;

— avalia a amplitude e freqüência do deslocamento;

— mede o fenômeno no tempo e espaço.

Enquanto o sujeito está em posição na plataforma, a informação que obtemos no osciloscópio, após tratamento eletrônico, é lida de duas formas:

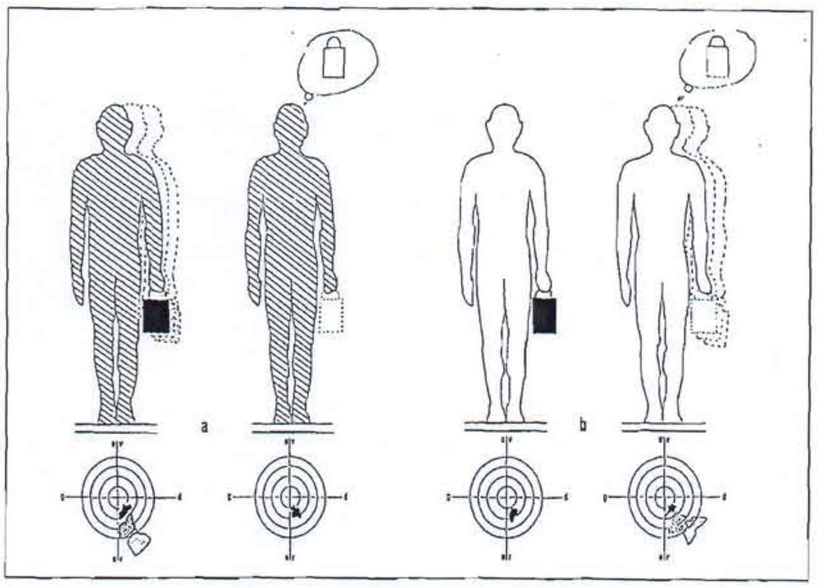
— vetorial, quando os deslocamentos anterior, posterior e lateral são registrados. Este é o *stato-cinesograma* (Fig. 40).

— linear, quando os deslocamentos anterior e posterior são diferenciados dos deslocamentos laterais e são registrados no tempo. Este é o *stabilograma* (Fig. 38).

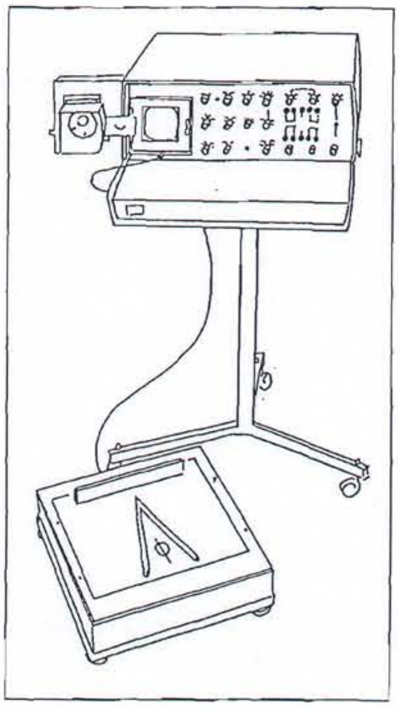
No primeiro caso, a área superficial coberta pela "mancha" é medida em milímetros quadrados; no segundo caso, o comprimento da linha feita pela mancha é medido em centímetros. Os quatro círculos concêntricos na tela do osciloscópio correspondem a diferentes limiares de pressão exercidos sobre a plataforma: 5, 10 ou 15 quilos para deslocamentos de 1, 2 ou 3 centímetros em amplitude e para deslocamentos angulares no plano sagital do sujeito de 1, 2 ou 3 graus. Todas as oscilações da "mancha", que vão além do limiar determinado nos quatro pontos cardeais, são registradas.

Na primeira série de experiências examinamos o comportamento postural de dois grupos de sujeitos em boa condição física:

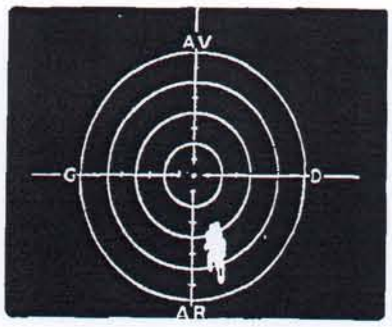
— um grupo de atletas cujo esquema



38. Ilustração dos resultados de uma experiência de equilíbrio e imaginação: (a) atletas mostram uma mudança de equilíbrio apenas quando um peso está sendo carregado *realmente*; (b) atores, acostumados a imaginar gestos e ações, mostram uma mudança de equilíbrio durante a execução mímica da ação.

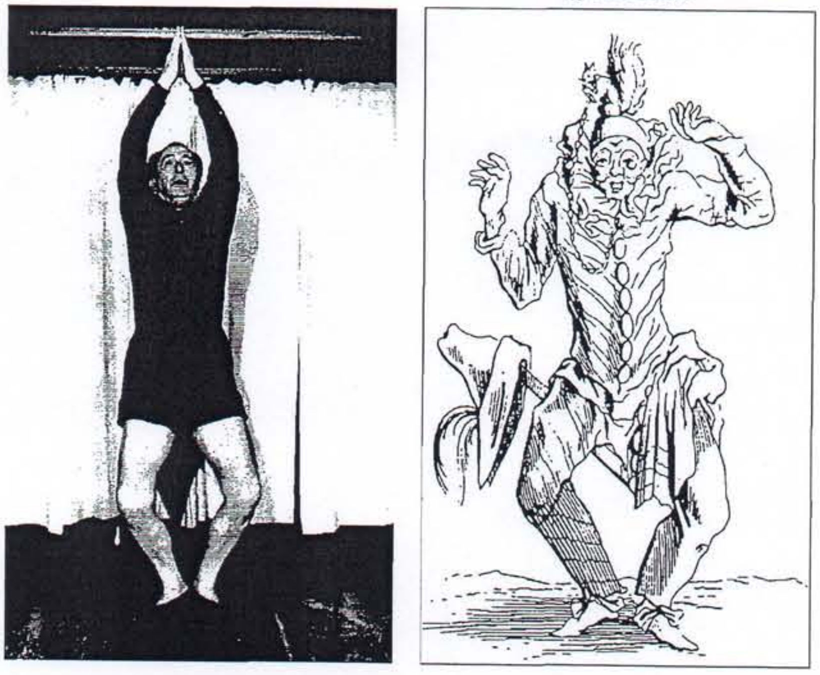


39. O cinetômetro: instrumento que mede a amplitude e freqüência das oscilações do eixo do corpo.

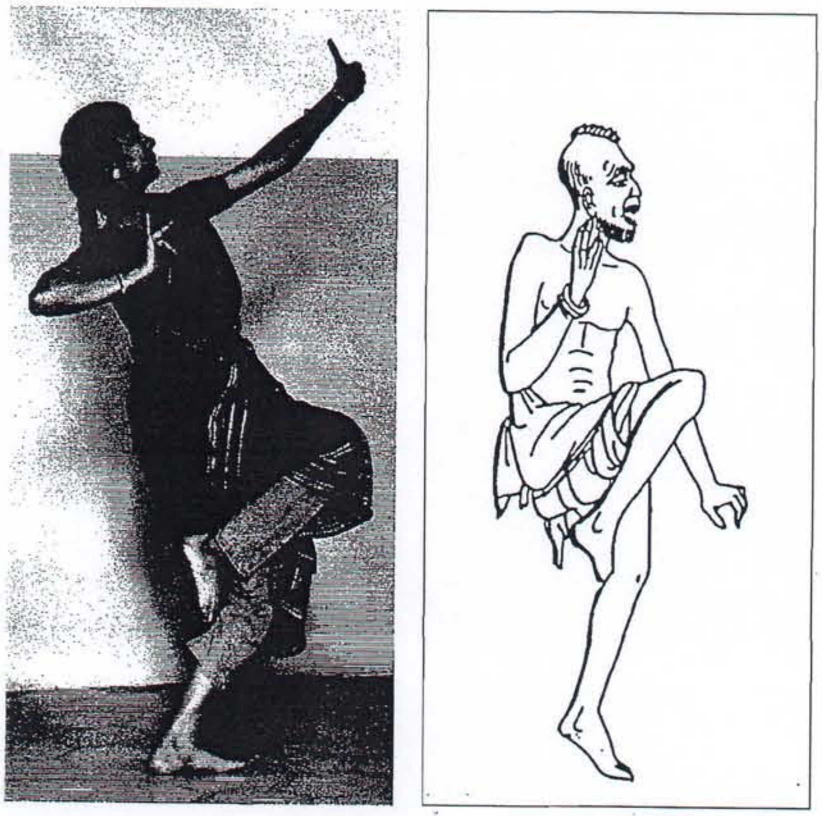


40. Cinetograma: diagrama vetor de mudança no equilíbrio medida pelo cinetômetro.

41. Charles Dullin (1885-1949) como Arpagon em *O avarento*, de Molière, numa posição de equilíbrio extracotidiano.



42-43. O mímico francês Etienne Decroux e uma máscara da Commedia dell' Arte italiana numa gravura do século XVII: a mesma posição precária de equilíbrio.



44-45. A dançarina indiana de Odissi, Sanjukta Panigrahi, e um dançarino xamã pigmeu (desenho do antropólogo francês LeRoy, 1897): os dois bailarinos assumiram uma posição semelhante de equilíbrio precário.

corpóreo é estabelecido pela expressão dos gestos adaptada à realidade;

— um grupo de atores, cujo esquema corpóreo é estabelecido pela expressão do gesto mímico, imaginário.

A experiência constituiu em comparar os resultados antes e durante o carregamento dos pesos e durante a execução da mímica dos mesmos gestos. Os resultados (Fig. 38) mostram que:

a) no grupo de atletas, as variações em deslocamento do centro de gravidade do corpo são produzidas em proporção ao peso quando o peso é real, enquanto a execução mímica do mesmo gesto não causa mudança em deslocamento.

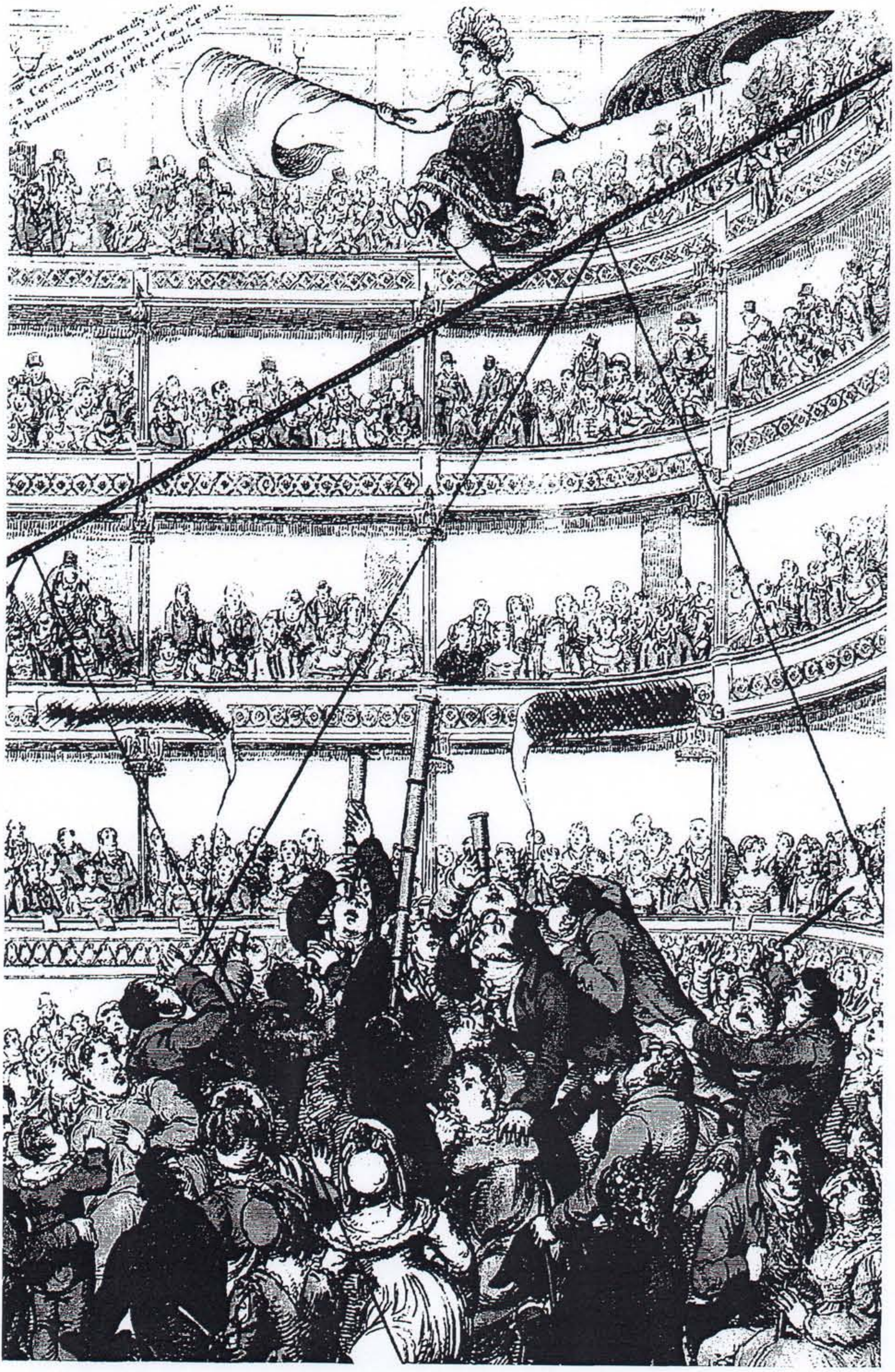
b) no grupo de atores, acostumados a traduzir uma idéia imaginária com o corpo e com gestos, houve reações diferentes nas duas situações: carregar o peso não modificou praticamente as zonas de deslocamento, enquanto a ação mímica ampliou os deslocamentos em proporção ao peso imaginado.

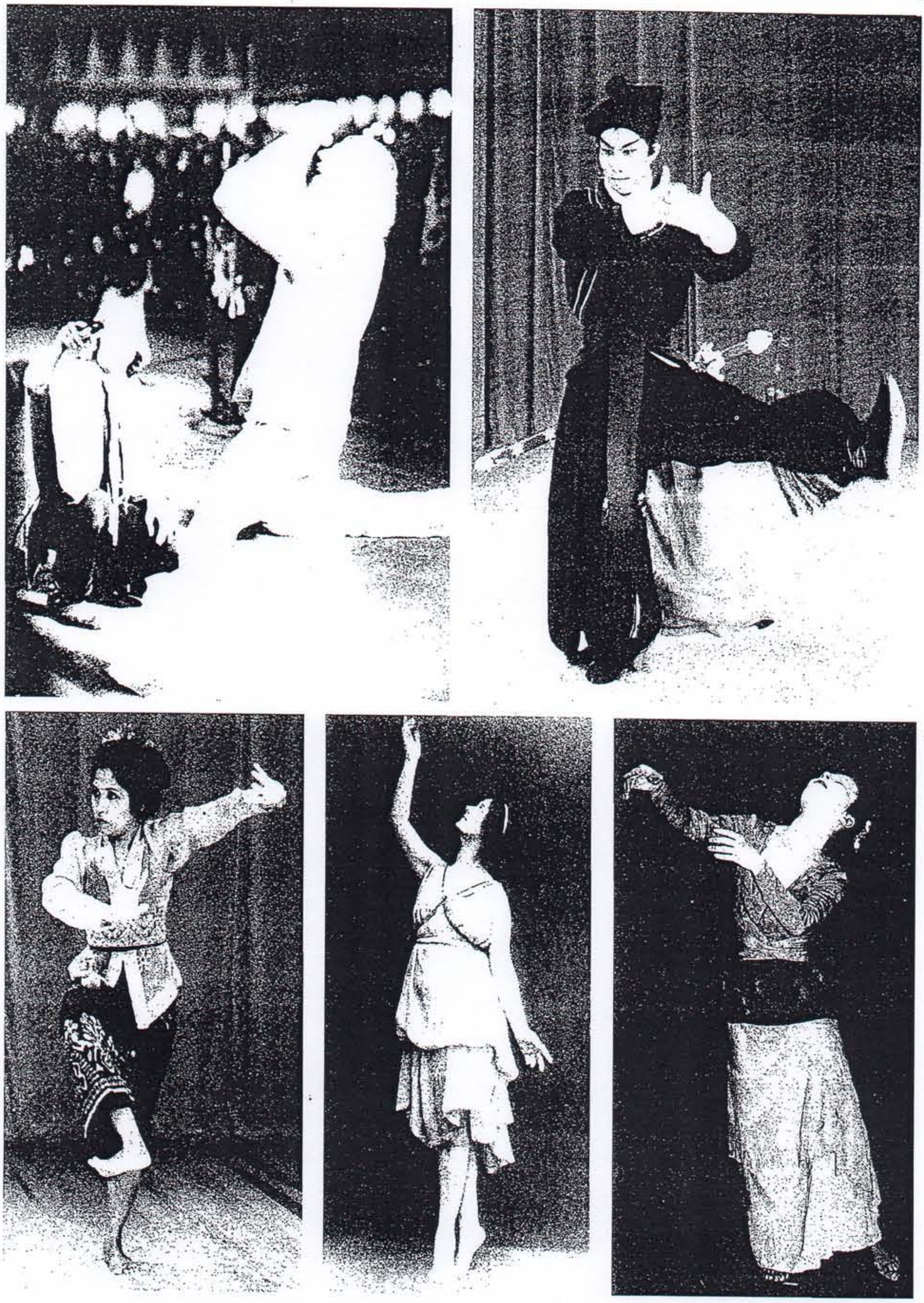
Para desenvolver uma atividade motora, os sujeitos cujo esquema corpóreo é determinado pela expressão do gesto adaptada à realidade — atletas — usam essencialmente informações baseadas num estímulo real e tangível. Os atores, cujo esquema corpóreo é determinado pela sua expressão de gesto mais elaborada, memorizada, que eles podem repetir sem suporte real, podem preparar a ação do corpo essencialmente partindo do imaginário.

(Ranka Bjelác-Babíc, *O uso do método científico no estudo da expressão atlética e teatral*).

A dança desconhecida de Brecht

A influência que Brecht teve sobre o teatro como diretor, acima e além da influência de suas teorias, foi devida à sua habilidade de fazer emergir a "vida" em seus atores. Isso foi testemunhado por quem viu suas montagens e está documentado em seus livros modelos, que foram dedicados aos espetáculos que dirigiu.





46-51. A bailarina acrobática italiana Secchi (página anterior) no Covent Garden de Londres, em 1816. A procura do ator-bailarino por um equilíbrio de luxo não é orientada na direção da acrobacia e virtuosidade, mas na direção do extracotidiano, como demonstram as seguintes posições em várias culturas e gêneros: Julian Beck (em cima, à esquerda) (1925-1985), no Living Theater em *Seis Atos Públicos*, na Bienal de Veneza, 1975; atriz da Ópera de Pequim Pei Yan-Ling (em cima, à direita); dançarina balinesa Ni Made Wiratini (em baixo, à esquerda); Isadora Duncan (em baixo, no centro); e dançarina japonesa de Butô, Natsu Nakajima (em baixo, à direita).

O diário guardado por Hans Joachim Bunge, o assistente de Brecht no *Círculo de giz caucasiano*, é um registro único do uso do desorientamento e precisão nos detalhes de Brecht, práticas pelas quais ele mesmo se deixava guiar enquanto trabalhava no nível de organização da presença, da pré-expressividade. Durante muitos dos ensaios ele parecia estar completamente alheio ao resultado, e evitava referir-se a qualquer coisa já conhecida ou decidida. Esse processo intuitivo "pensamentos relacionam-se por meio de saltos", ele disse, "pensamentos saltando dentro de uma conexão" — confundiu muitos dos seus atores, mas ajudou a destruir premissas recitativas e ideológicas e causou associações não esperadas e significados que emergiam das personagens e situações.

Exemplo deste processo é a construção do comportamento cênico da vida da esposa do governador por Helene Weigel, que iniciou dez dias antes da estréia do espetáculo. Os comentários de Bunge sobre a personagem de Weigel são particularmente interessantes: ele observa que a personagem assumiu um valor sócio-estético, que não estava presente quando Weigel iniciou o trabalho, mas emergiu do processo que ela usou para construí-lo.

Apresentamos alguns trechos do diário de Bunge, publicados em *Brecht, o diretor*, de C. Meldolesi e L. Olivi, um livro indispensável para uma compreensão da relação de Brecht com seus atores, tanto na vida particular quanto profissionalmente (uma área até agora pouco estudada):

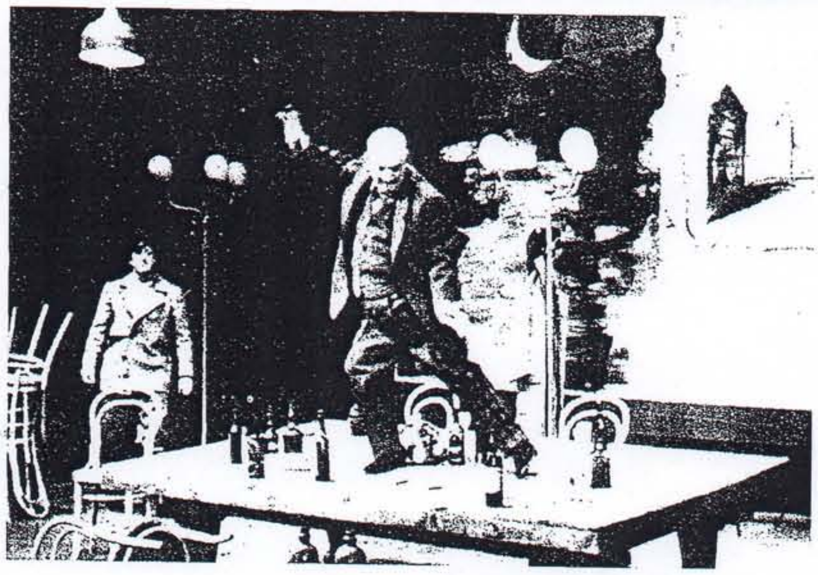
> "27.11.1953. Sétimo dia de ensaio
>
> Quando dirige, Brecht parece esquecer que foi ele quem escreveu a peça. Tem-se freqüentemente a impressão de que ele a está vendo pela primeira vez. Às vezes, ele parece surpreso com alguns acontecimentos do texto e precisa que alguém lhe explique as coisas mais óbvias. Ele pergunta ao ator que faz o personagem Azdak: 'Mas o que é ele realmente?' E Busch responde, rindo: 'Estou certo de que não sei, não sou o autor'. Brecht: 'O autor... ah, bem, não se deve seguir sempre o autor'.

Oitavo dia de ensaio

O dois advogados apresentam seus argumentos de defesa. Brecht tem uma idéia: 'Isso deve se parecer com uma dança, um balé. Para isso eles receberam quinhentas moedas de prata'. Então ele salta para o palco e dança a cena inteira para eles, recitando parte do texto. De volta à sua cadeira, continua mostrando aos atores como eles deveriam mover-se e continua a dançar.

Décimo sexto dia de ensaio

O governador está sendo levado embora. Dois lanceiros, feitos por figurantes, acompanham a procissão. Brecht tem um ator experiente que faz um dos lanceiros, a fim de mostrar aos figurantes como isso deveria ser feito. Mas eles não conseguem agir como lanceiros, sua



52-54. Stanislavski, que definiu o ator como "um mestre das ações físicas", teria apreciado a verdadeira linha de ações e *contra-ações nos três atores seguintes* dirigidos por Brecht: Hans Gaugler (em cima) como Creonte em *Antígona* no Stadttheatre Chur (1948); Leonard Steckel (centro) como Puntila, em *Puntila e seu criado Matti* no Berliner Ensemble (1949); e Ekkehard Schall (em baixo), como Eilif em *Mãe Coragem*, no Berliner Ensemble (1952).

representação é descolorida. Brecht diz subitamente, surpreso: 'Essa é a diferença entre um ator e um figurante: o ator aperfeiçoa as menores ações, ele percebe quão importante elas são; o extra nem mesmo consegue começar'.

Vigésimo segundo dia de ensaio

Brecht geralmente dá a seus atores uma grande liberdade e está aberto às suas sugestões. O que foi trabalhado até este ponto é o esqueleto dos ensaios, mas até agora nada foi fixado. Os elementos constitutivos dos ensaios são, por um lado, as personagens, poeticamente criadas em ação e, por outro lado, movimentos representados automaticamente por repetição constante. Nesta fase fixa-se o que foi elaborado, mas muitas pequenas mudanças ainda são feitas. Assim, quando se trabalha com Brecht, tem-se sempre a impressão de que nada é definitivo.

Quadragésimo primeiro dia de ensaio

Brecht diz: 'Tenho receio de que estaremos prontos muito cedo'. Com isto ele quer dizer que certas cenas e detalhes serão considerados 'definitivos muito cedo': de tal modo que os atores tornam-se rígidos.

Brecht usa todos os meios imagináveis para impedir este enrijecimento. Uma cena é ensaiada até que suas linhas gerais estejam claras. Então, o trabalho sobre essa cena é interrompido e outra cena é ensaiada. Os atores pedem por mais continuidade nos ensaios, de modo que eles possam montar suas ações e personagens. Brecht não cede prontamente a esse pedido. Ele ensaia as cenas em seqüência somente quando necessita se convencer em sacrificar esses momentos e gestos em cenas específicas, que somente estão lá por simples beleza.

Nonagésimo quarto dia de ensaio

Brecht ensaia a cena da ponte ininterruptamente, durante cerca de duas horas. Ele começa do princípio, repetindo várias vezes. As seqüências dos atores são interrompidas, cortadas, reintroduzidas, encurtadas e finalmente colocadas de volta onde estavam originalmente.

Os gestos são igualmente modificados, novos gestos são testados, fixados e mudados novamente. Tudo pode ser mostrado em diversas facetas. Brecht cria o caos, como sempre. Está sempre discutindo novas possibilidades. No fim, ninguém sabe o que aconteceu. Nem mesmo o próprio Brecht. Agora ele interrompe o ensaio: 'Vamos interromper, pois não sabemos o que fazer em seguida'. Ele faz isso com freqüência, quando no palco não consegue ir adiante. Desta confusão, entretanto, freqüentemente algo novo surge.

Centésimo décimo segundo dia de ensaio

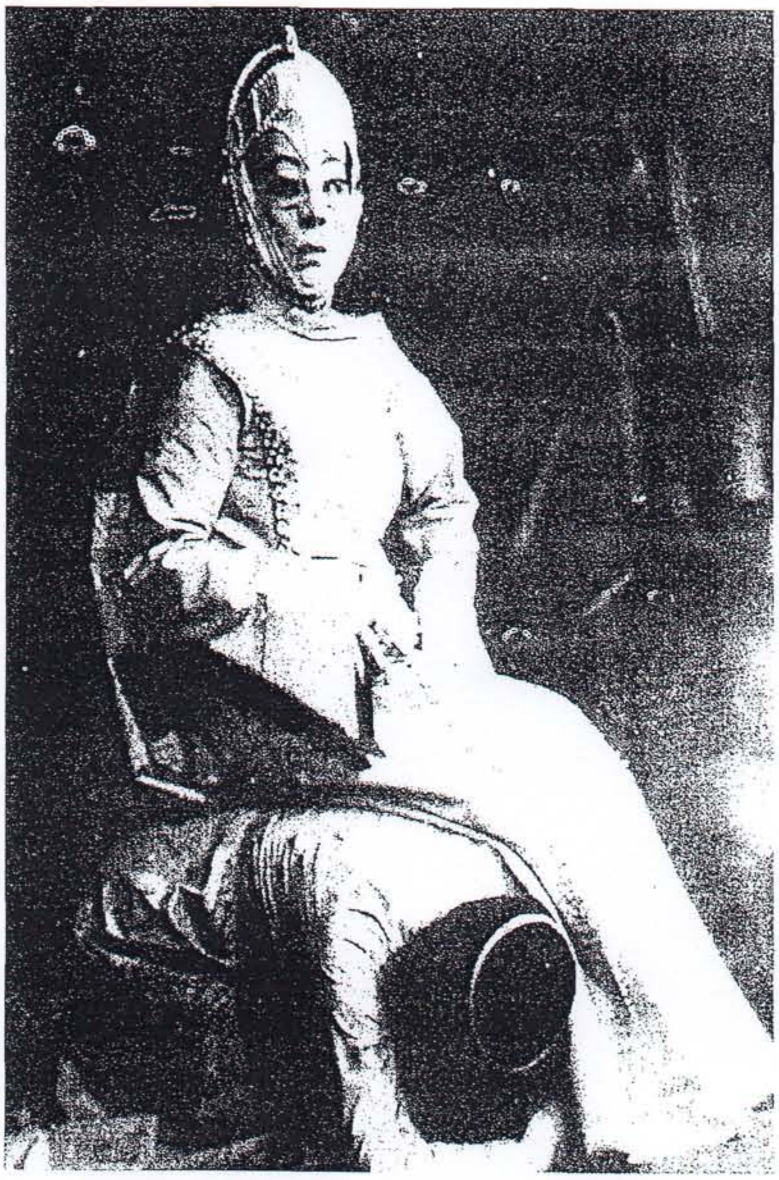
A atriz que faz a esposa do governador fica subitamente doente.

Para a estréia não se pode contar com seu restabelecimento. Helene Weigel concorda em assumir sua parte, e começa a ensaiar, mas muito circunspectamente. Brecht não pretende que se refaça o modelo de Kathe Reichel e a deixa tentar encontrar sua própria interpretação. Então, uma coisa surpreendente acontece: Weigel descobre uma maneira completamente nova de interpretar a parte da esposa, ao passo que os criados mantêm as mesmas características que eles tinham com Reichel. Reichel via a esposa do governador como uma mulher que estava sempre em ação e trabalhou com tremenda energia: falava suas linhas de muitas maneiras diferentes, em voz alta e aguda, de maneira macia e penosa, e dominava o palco com movimentos muitos rápidos. Weigel deu a impressão de que era uma líder inata e conseguiu esse efeito trabalhando quase que de maneira oposta.

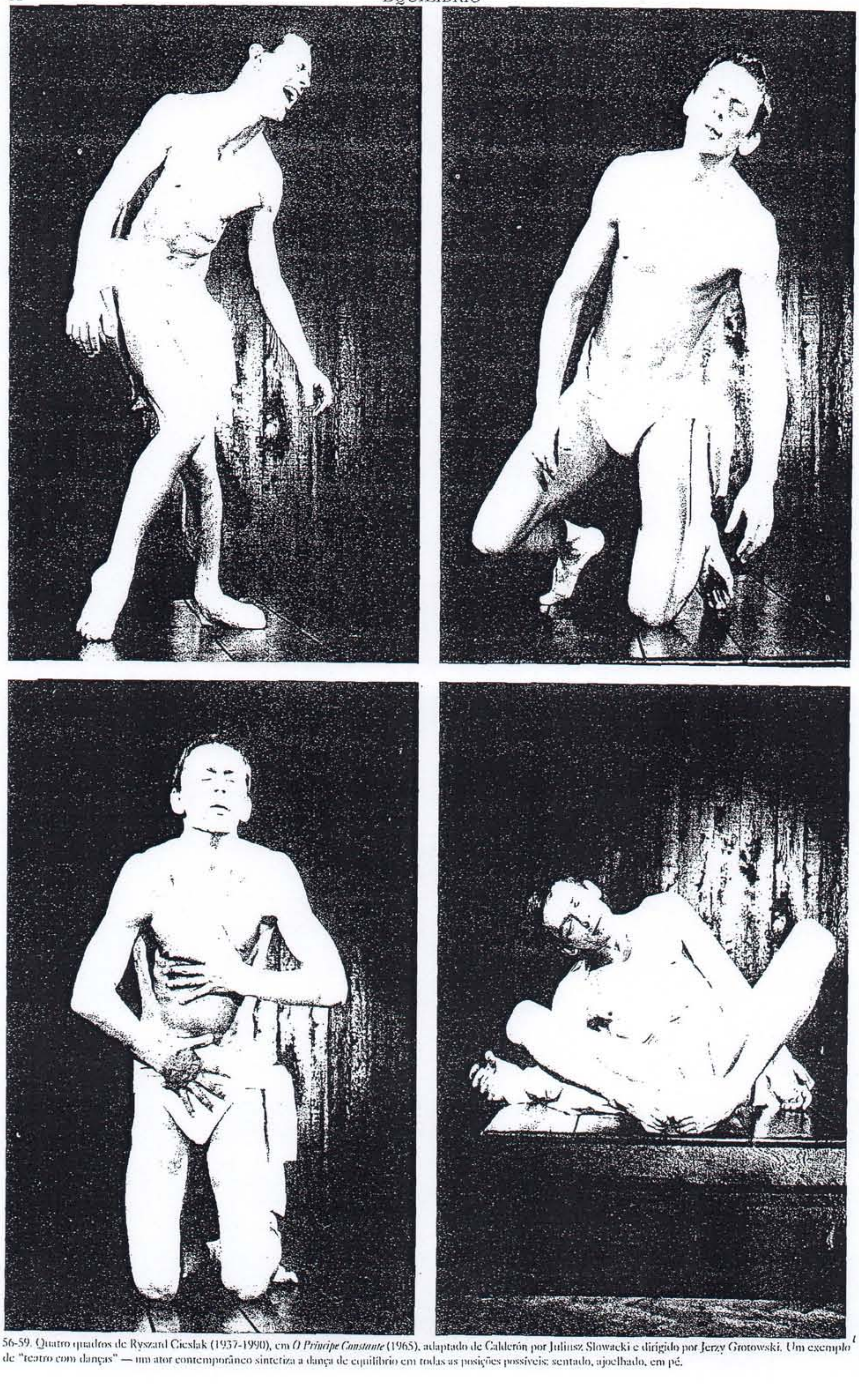
Em vez dos saltos vocais tipicamente histéricos de Reichel, Weigel escolheu um tom calmo e igual. Ela falou com uma voz baixa, mas de maneira firme e incisiva. E em lugar de voar ao redor do palco, assumiu uma posição mais tranqüila. Em quase todas as cenas ela permaneceu sentada em um lugar e de lá dominou o palco inteiro. Ela não moveu um dedo, apenas deu ordens.

Brecht aceitou uma das idéias de Weigel após ter verificado a eficácia no palco: o criado deve sentar-se sempre à direita, ao lado da senhora, e quando ela faz sinais, ele deve se ajoelhar e oferecer a ela as suas costas, como se fosse uma cadeira. A esposa do governador interpretada por Reichel, em sua histeria, mostrava somente um perigo limitado e revelava, mais que qualquer coisa, o esnobismo obtuso de mulheres bem-nascidas. Ela não deve ser levada muito a sério. A esposa do governador feita por Weigel mostra a face sedutora e brutal da estupidez. Ela é claramente perigosa.

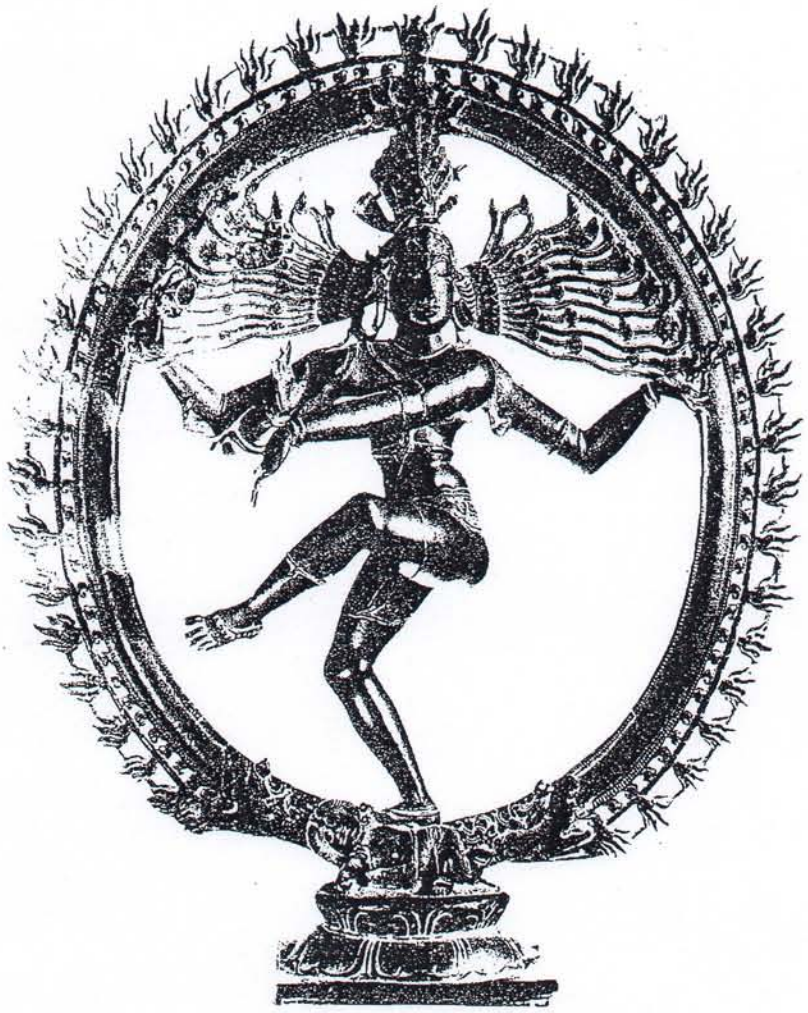
Graças à sua típica educação de classe alta, a esposa do governador se tornou uma figura rígida, semelhante a uma boneca. Quando ela está lidando com os criados, não parece humana, uma característica que está perfeitamente sublinhada pela sua gentileza fria e formal."

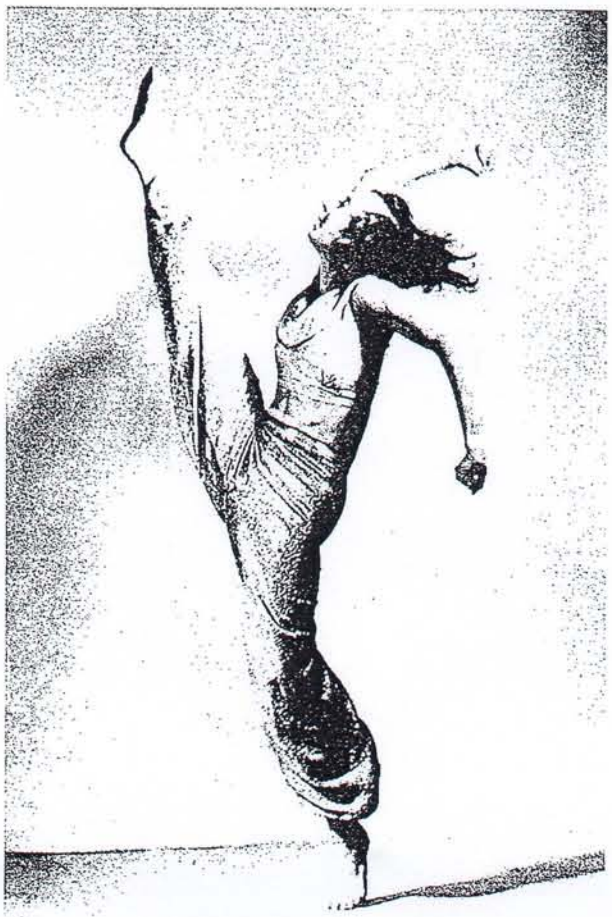


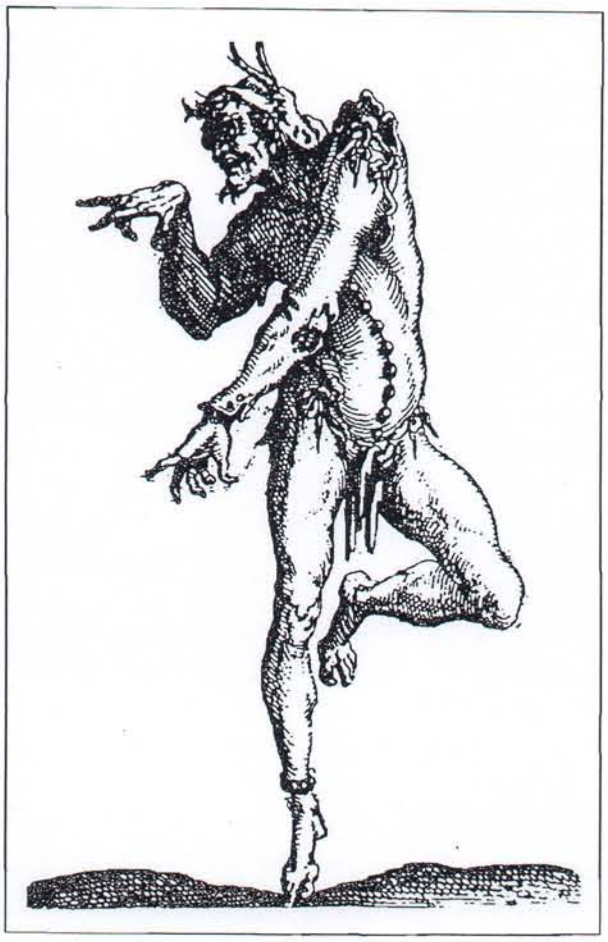
55. Helene Weigel como a esposa do governador em *O círculo do giz caucasiano*, escrita e dirigida por Brecht (Berliner Ensemble). A aparente imobilidade oculta um núcleo de tensões, resultado não somente da maneira pela qual as direções do corpo são divididas (pernas, torso, face e olhos), mas também do equilíbrio precário que se deve ao modo pouco cômodo de estar sentada sobre uma escrava curvada.



56-59. Quatro quadros de Ryszard Cieslak (1937-1990), em *O Príncipe Constante* (1965), adaptado de Calderón por Juliusz Slowacki e dirigido por Jerzy Grotowski. Um exemplo de "teatro com danças" — um ator contemporâneo sintetiza a dança de equilíbrio em todas as posições possíveis: sentado, ajoelhado, em pé.







60-62. Em cima, Shiva Nataraja — Senhor da Dança, século X, bronze do sul da Índia; em baixo, à esquerda, o bailarino alemão Gert Palucca; em baixo, à direita, figura de Pantaleone por Jacques Callot (gravura, 1616). As posições desses dançarinos, que estão separados por grandes distâncias no tempo, são provas inequívocas do papel do equilíbrio extracotidiano na arte da representação.

DILATAÇÃO

O CORPO DILATADO

EUGENIO BARBA

Um corpo-em-vida é mais que um corpo que vive. Um corpo-em-vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador.

Há alguns atores que atraem o espectador com uma energia elementar que "seduz" sem mediação. Isso ocorre antes que o espectador tenha decifrado ações individuais ou entendido seus significados.

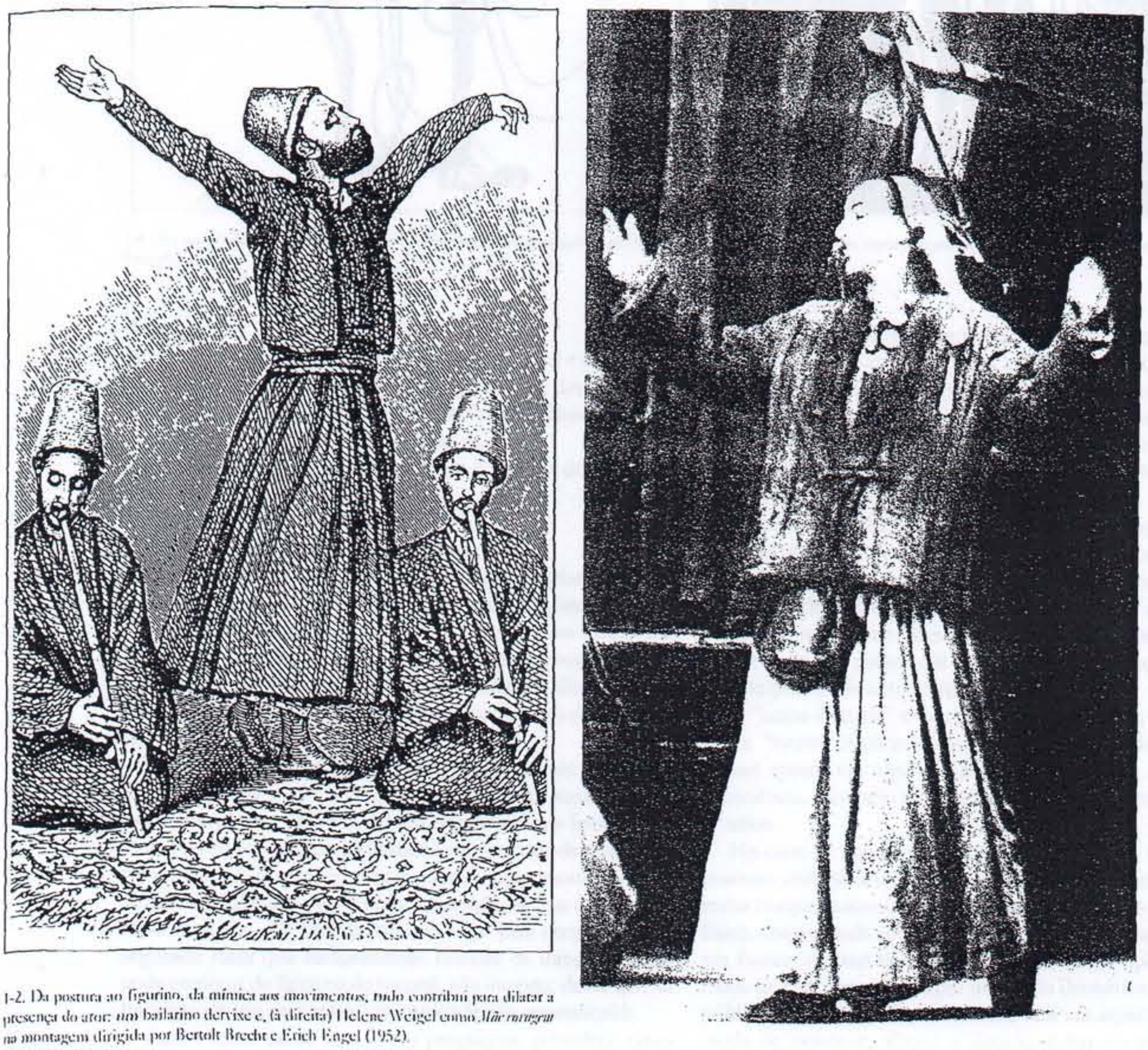
Para um espectador ocidental esta experiência é evidente quando observa um ator-bailarino oriental, cuja cultura, tradições e convenções cênicas freqüentemente desconhece. Ante um espetáculo cujo significado ele não compreende inteiramente e cuja maneira de execução não pode apreciar, o espectador se encontra de repente no escuro. No entanto, deve admitir que este vazio tem um poder que prende sua atenção, que "seduz" de um modo que precede a compreensão intelectual.

Porém, nem sedução nem compreensão podem durar por muito tempo, um sem o outro: a sedução seria breve, a compreensão, sem interesse.

O espectador ocidental assistindo a um ator-bailarino oriental é apenas um exemplo extremo. A mesma situação ocorre cada vez que se faz bom teatro. Mas quando o espectador se encontra diante de "seu próprio" teatro, tudo o que ele já sabe, as perguntas que já conhece e que lhe dizem onde ou como procurar por respostas, criam um véu que esconde a existência do poder elementar da "sedução".

Com freqüência chamamos esta força do ator de "presença". Mas não se trata de algo que *está*, que se encontra *aí*, à nossa frente. É contínua mutação, crescimento que acontece diante de nossos olhos. É um corpo-em-vida. O fluxo de energias que caracteriza nosso comportamento cotidiano foi re-direcionado. As tensões que secretamente governam nosso modo normal de estar fisicamente presentes, vêm à tona no ator, tornam-se visíveis, inesperadamente.

O corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido emocional ou sentimental. Sentimento e emoção são apenas uma conseqüência, tanto para o ator como para o espectador. O corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mais amplo ou reduzido.

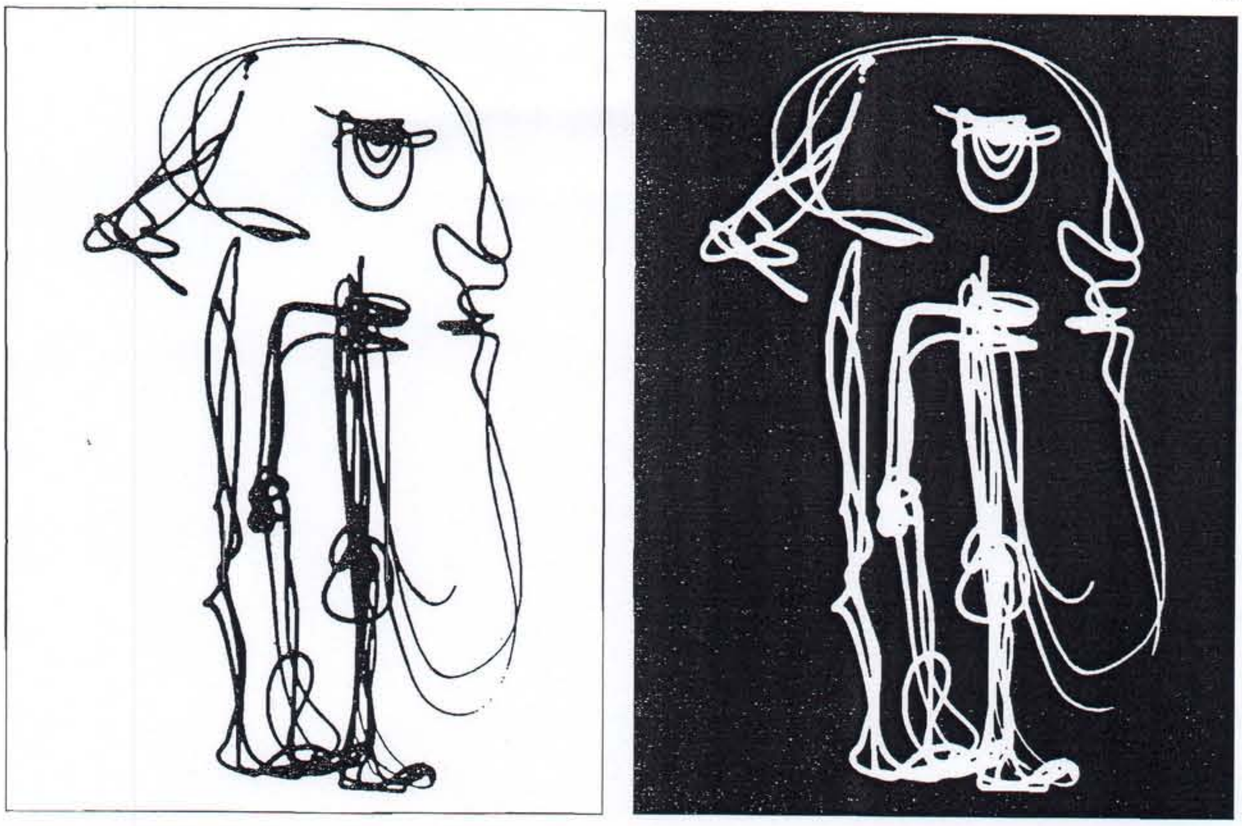


1-2. Da postura ao figurino, da mímica aos movimentos, tudo contribui para dilatar a presença do ator: *um* bailarino dervixe e, (à direita) Helene Weigel como *Mãe coragem* na montagem dirigida por Bertolt Brecht e Erich Engel (1952).

---

to pode ser bloqueado por estereótipos, julgamentos e questões pré-resolvidas. Um ator que se fundamenta apenas no que já sabe involuntariamente se submerge numa poça estagnada, usando sua energia de uma forma repetitiva, sem desorientá-la, sem redirecioná-la com saltos em cataratas e quedas ou naquela calma profunda que precede a inesperada fuga da água captura-

ça (energia) e que precede — logicamente, se não cronologicamente — a composição artística real e verdadeira.



3-4. O corpo dilatado: *Polifiguras* do pintor e teórico da arte dinamarquês Asger Jorn (1914-1973). Um desenho, em impressão positiva e negativa, feita com *flash* sobre uma placa fotográfica.

A ponte

Se alguém questionar os mestres do teatro oriental e ocidental e comparar suas respostas, descobrirá que na base das diferentes técnicas se encontram princípios semelhantes. Estes princípios podem ser combinados em três linhas de ação:

1. alteração do equilíbrio cotidiano à procura de equilíbrio precário ou de luxo;
2. a dinâmica das oposições;
3. uso de uma incoerência coerente.

Estas três linhas de ação sugerem trabalho contínuo na redução ou ampliação das ações típicas do comportamento cotidiano. Enquanto o comportamento cotidiano é baseado em funcionalidade, em economia de forças, na relação entre a energia usada e o resultado obtido, no comportamento extracotidiano do ator cada ação, não importa quão pequena, é baseada no desperdício, no *excesso*.

Bem, isto é fascinante e às vezes enganoso: tende-se a pensar que apenas tem a ver com "teatro do corpo", que supostamente usa apenas ações físicas e não mentais. Mas uma forma de se mover no espaço é uma manifestação de um modo de pensar: é o movimento do pensamento desnudado. Analogamente, um pensamento também é movimento, uma ação — isto é, algo que sofre mutação, que começa em um lugar para chegar a outro, seguindo rotas que abruptamente mudam de direção. O ator pode começar do físico ou do mental, não importa, desde que na transição de um para outro, uma unidade seja reconstituída.

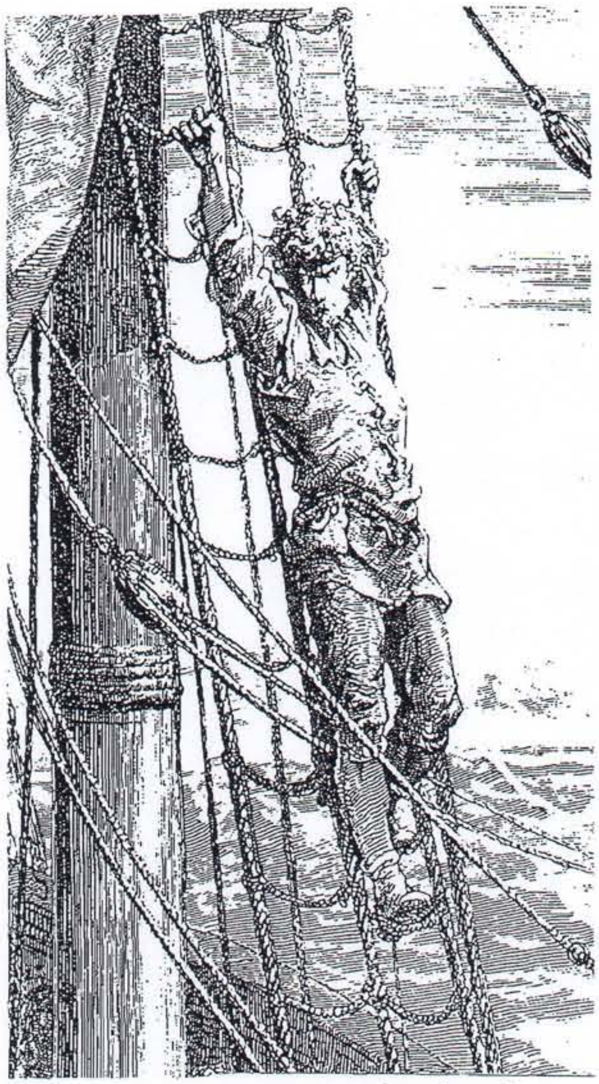
Assim como existe uma forma preguiçosa, previsível, cinza de se movimentar, há também um modo cinza, previsível, preguiçoso de pensar. As ações de um ator podem tornar-se pesadas e bloqueadas por estereótipos, assim como o fluxo de pensamento pode ser bloqueado por estereótipos, julgamentos e questões pré-resolvidas. Um ator que se fundamenta apenas no que já sabe involuntariamente se submerge numa poça estagnada, usando sua energia de uma forma repetitiva, sem desorientá-la, sem redirecioná-la com saltos em cataratas e quedas ou naquela calma profunda que precede a inesperada fuga da água capturada por um novo declive. Seguindo a analogia, o pensamento — com as palavras e imagens que o expressam — pode mover-se por canais plácidos e fundamentalmente desinteressantes.

Não se trabalha no corpo ou na voz, trabalha-se na energia. Assim como não há ação vocal que não seja também ação física, não há ação física que não seja também mental. Se há treinamento físico, também deve haver treinamento mental.

É necessário trabalhar na ponte que une as margens físicas e mentais do rio do processo criativo. O relacionamento entre estas duas margens não apenas tem a ver com uma polaridade que é parte de todo indivíduo no momento em que atua, compõe ou cria. Também une duas polaridades mais largas, especificamente teatrais: a polaridade entre o ator e o diretor, e a subseqüente polaridade entre o ator e o espectador.

O "corpo dilatado" evoca sua imagem oposta e complementar: a "mente dilatada". Mas esta expressão não deve fazer pensar apenas em algo paranormal, em estados alterados de consciência. Também se relaciona ao nível artesanal do ofício artístico.

No curso de minha experiência como diretor, observei um processo análogo ocorrendo tanto em mim como em alguns de meus companheiros: o longo trabalho cotidiano no treinamento físico, transformado através dos anos, se destilou vagarosamente em formas internas de energia que podem ser aplicadas a um modo de conceber ou compor uma ação dramática, de falar em público, de escrever. O pensamento tem um aspecto físico: seu modo de mover-se, alterar a direção, saltar — seu "comportamento", de fato. Este aspecto também tem um nível pré-expressivo que pode ser considerado análogo ao trabalho pré-expressivo do ator, aquele trabalho que se relaciona com presença (energia) e que precede — logicamente, se não cronologicamente — a composição artística real e verdadeira.



5. Wagner, *O Holandês Voador*, gravura do artista francês Gustave Doré (1832-1883).

Peripécias

Os saltos do pensamento podem ser definidos como *peripécias* ou mutabilidade. Peripécia é uma trama de acontecimentos que faz desenvolver uma ação por um caminho imprevisto ou faz concluí-la de modo oposto ao que começou. A peripécia atua por meio da negação: isto é o que se sabe desde o tempo de Aristóteles.

O comportamento do pensamento é visível nas "peripécias das estórias", em suas mudanças imprevistas, quando são transmitidas de pessoa para pessoa, de uma mente a outra. Do mesmo modo como acontece no processo criativo teatral, as mudanças imprevistas não ocorrem apenas na mente de um único artista solitário, mas são o trabalho de distintos indivíduos reunidos em torno de um mesmo ponto de partida.

O *Holandês Voador* era o capitão Van der Decken. No intento de dobrar o cabo da Boa Esperança, ele blasfemou contra Deus e o inferno: não cederia às forças da tempestade e do destino, mas continuaria tentando dobrar o Cabo até o fim de seus dias. E foi assim que se ouviu uma voz vinda do céu que repetia suas próprias palavras transformadas em condenação: "até o último dia... até o último dia...".

Forma-se, então, o nó fundamental de uma estória: um capitão que permanece no mar e nunca morre. Um barco que permanece navegando. Agora, este nó abandonando o contexto original "salta" para outros contextos. A fantasia popular sobrepõe a imagem do capitão e sua eterna peregrinação com a figura de Ahasuerus, o judeu errante, homem que nunca encontrou paz.

Desse modo, a história de Van der Decken se transforma. Conta-se que foi condenado porque levava uma vida imoral, atéia: ordenou zarpar no sagrado dia de Sexta-Feira Santa, o dia em que o Salvador foi morto.

Ou melhor: a figura do capitão se enfraquece e, em seu lugar, na imaginação, aparece um barco. O barco fantasma aparece subitamente aos navegantes: é negro, suas velas são cor de sangue ou amarelas, ou ainda iridescentes, enfeitiçadas, mudando de cores dez vezes em uma hora.

Foi provavelmente Heine o primeiro que entrelaçou um novo motivo à saga do Holandês Voador e seu Navio Fantasma: de tempos em tempos, Van der Decken atraca em uma cidade em busca do amor. Ele será salvo quando encontrar uma mulher que lhe seja fiel até a morte.

No verão de 1839, Richard Wagner viajava de Riga a Londres. Sua esposa Minna estava com ele. Wagner conhecia a estória do Holandês Voador, mas só a compreendeu verdadeiramente quando o barco no qual viajava foi tolhido por uma tempestade nos recifes noruegueses. Os marinheiros contavam a estória do Navio Fantasma que sempre aparecia antes de um naufrágio. Depois de serem pegos pela tempestade por muitas horas, finalmente atracaram entre as altas paredes de um fiorde em Sandvik, a poucas milhas de Arendal.

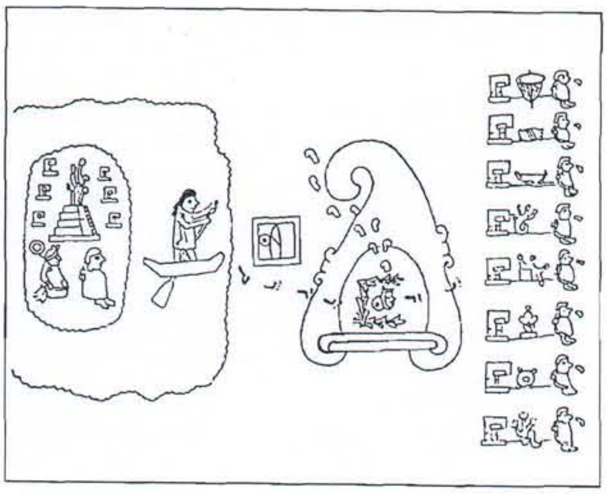
Terminada a viagem, Wagner chegou a Londres e seguiu seu caminho para Paris; ele falava da tempestade perto da costa da Noruega e dizia que o vento era sinistro e demoníaco. Contava ter visto um marinheiro emergir da escuridão, o que explicaria o Navio do Holandês.

Isso provavelmente aconteceu — de acordo com os apaixonados pela estória — enquanto estava em Sandvik.

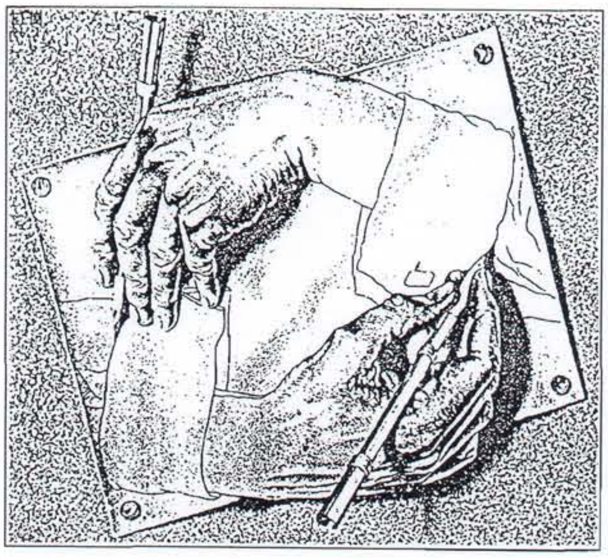
Wagner, um hóspede na casa de um capitão norueguês, se interessou pela jovem garota que o servia à mesa. Ele ouviu chamarem-na de "jenta" (criada) e pensou que este era seu verdadeiro nome. Mais tarde, ele trocou seu nome para Senta, um nome que não existe na Noruega, ou somente na Noruega imaginada por Wagner em *O Holandês Voador*.

Wagner aceita o tema do amor que redime o Holandês, mas o inverte. Ele acolhe a versão de Heine e ao mesmo tempo nega seu sentido.

Senta, de fato, ama o Holandês e lhe jura fidelidade até a morte. Porém o Holandês ouviu, mas não viu, uma conversa de Senta com Erik (Senta também jurou a ele fidelidade até a morte). Agora, presa de seu destino, ligada irrevogavelmente ao



6 Pensamento-em-vida, não-linear, não-unívoco: Manuscrito que representa o início da migração dos astecas. Da esquerda para a direita: 1) o rei numa ilha: os hieróglifos ao redor da pirâmide representam o seu nome e os de sua tribo; 2) A cruzada: o hieróglifo em um retângulo é a data do acontecimento; 3) Algumas pegadas indicam o caminho até a cidade de Colhuacan, representada pelo hieróglifo grande; 4) As outras oito tribos esperam o rei: cada tribo está designada por um hieróglifo e pela figura de um homem que fala.



7. Pensar o pensamento: *Dessiner* (*Desenhar*, 1948, litografia de Maurits Cornelis Escher (1898-1972).

Holandês, Senta renega sua promessa a Erik. O Holandês decide voltar para o mar: a salvação parece impossível, é impossível que ele encontre uma mulher que lhe seja fiel até à morte. É ele quem salvará Senta e não o contrário: ele teme que Senta o traia assim como traiu Erik. E as mulheres que o traírem serão condenadas eternamente. O tema da maldição que pode ser revertida por uma mulher desdobra-se em um novo destino de condenação, que agora inclui também as mulheres amantes.

Então, o Holandês foge a fim de salvar a mulher que deveria tê-lo salvo. Ele se esquiva daquilo que acredita ser um falso amor, mas Senta é de fato fiel a ele até a morte: quando o navio parte, Senta se atira no mar e, morrendo, permanece fiel à sua promessa. Então, o navio afunda lentamente, e com o nascer do sol Senta e o Holandês sobem ao Céu.

Agora uma nova metamorfose: a estória, conforme transformada por Heine e desenvolvida por Wagner por meio de uma série de oposições, é retomada por Strindberg. Ele libera toda a energia potencial contida nas variações finais introduzidas por Wagner. E conforme essa energia potencial é liberada, inverte o significado da estória: agora o tema central é a infidelidade, a dor que a mulher inflige ao homem que a ama. É um tema sobre o qual Strindberg retorna continuamente e que confronta aqui usando o enredo herdado de Wagner.

Ele também usa isso negando-o, revirando-o: a cada sete anos, o Holandês deve encontrar e amar uma mulher. Esta é a condição para a sua salvação, não porque a mulher o redimirá, mas por causa de sua infidelidade.

O tema do amor, que foi introduzido como um pólo oposto ao tema da condenação, a viagem sem-fim do Holandês, salta agora novamente ao seu oposto e se sobrepõe ao tema da navegação, tornando-se seu equivalente espiritual. A verdadeira punição do Holandês é a contínua falta de amor. O amor não o libera mais da punição como em Heine e Wagner, mas é a punição em si. Ela redime e transforma o Navio Fantasma, alterando-o de uma prisão para uma cruz.

Deixe-nos recordar a estória original: Strindberg parece mais próximo dela do que os seus predecessores. Assim mesmo ele está muito longe disso. O elemento essencial da estória, embora ela ainda tenha seu valor original, foi mais fundo. O tormento da perambulação física é dilatado pelo seu duplo espiritual e o marinheiro, que se tornou semelhante ao Judeu Errante, a *Fausto*, a *Dom Juan*, volta a ser um marinheiro solitário abandonado por uma mulher em cada porto.

Quando se fala de variações sobre um tema, pensa-se no virtuosismo, na arte mais refinada. Mas as variações na estória do Holandês não são simples variações: com cada uma das transições, uma mudança de estado aconteceu.

É fácil observar o comportamento de *salto* do pensamento quando ele se manifesta nas peripécias de uma estória famosa. É mais difícil ser tão flexível *não impedindo* as manifestações e desorientações deste comportamento no plácido fluxo do próprio pensamento.

O Princípio da Negação

Há uma regra que os atores conhecem bem: comece a ação na direção oposta àquela para a qual a ação será finalmente dirigida.

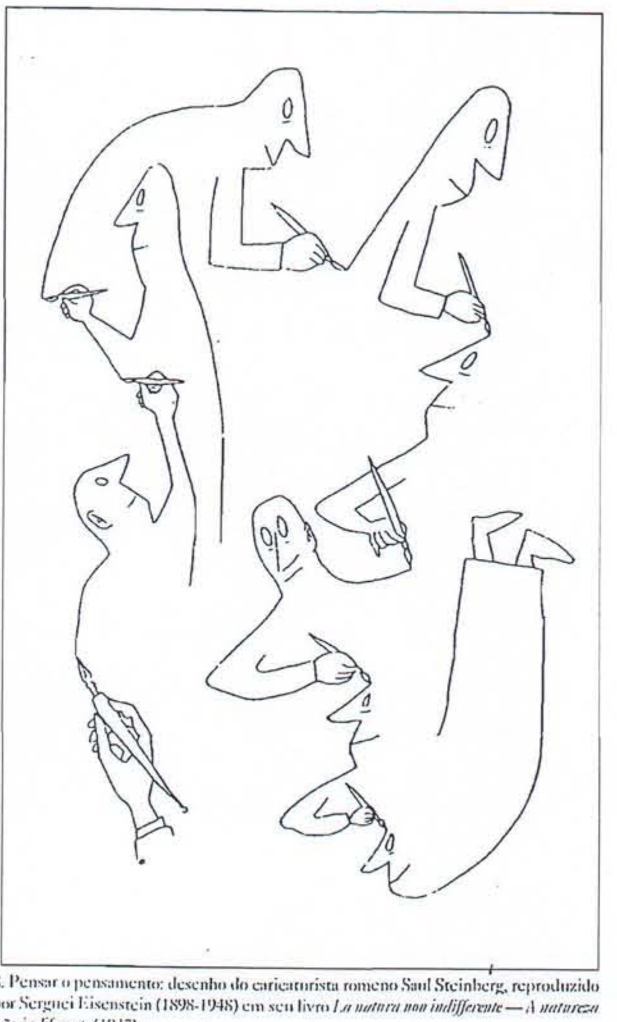
Esta regra recria uma condição essencial para todas as ações que na vida cotidiana exigem certa quantidade de energia: antes de desferir um golpe, afasta-se o braço; antes de saltar, dobra-se um dos joelhos; antes de avançar para frente, inclina-se para trás: *reculer pour mieux sauter*.

Na atividade extracotidiana do ator tal comportamento é aplicado mesmo para as ações menores. É um dos meios que o ator usa para dilatar sua presença física.

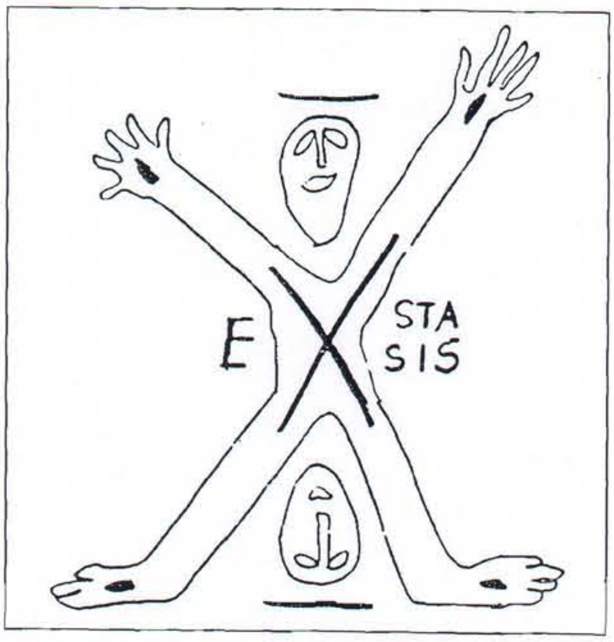
Poderíamos chamá-lo de "princípio da negação": antes de executar uma ação, o ator a nega executando seu oposto complementar.

O "princípio da negação" torna-se uma lacuna formalística ao perder sua alma, isto é, sua organicidade. Com freqüência, na utilização teatral e não-teatral da declamação trivial, o "princípio da negação" torna-se um modo de *inflar* o gesto. Uma paródia, de fato, da ação *dilatada*.

Qual é a lógica interna que determina a força do "princípio de negação"? De um lado, a dinâmica física e nervosa pela qual toda ação energética começa com o seu oposto; de outro, uma atitude mental.



8. Pensar o pensamento: desenho do caricaturista romeno Saul Steinberg, reproduzido por Serguei Eisenstein (1898-1948) em seu livro *La natura non indifferente — A natureza não indiferente* (1947).



9. *Exstasis:* desenho feito por Eisenstein durante sua estada no México em 1931. *Ex-stasis:* sair de si mesmo. Não é o ator que deve entrar em êxtase, mas o espectador que deve "sair de si mesmo", isto é, que deve transcender os limites da percepção direta e literal do que os atores estão fazendo, a fim de "ver" atrás da tela o óbvio e o conhecido.

Uma das descrições mais claras desta atitude mental recorrente está contida no *The Sleepwalkers (Os Sonâmbulos)*, de Arthur Koestler (Penguin, dezembro de 1989). O livro é dedicado à "história das mudanças da visão do homem sobre o universo". Koestler mostra como toda ação criativa — em ciência, na arte ou na religião — é executada por meio de uma regressão preliminar a um nível mais primitivo, através do *reculer pour mieux sauter*, um processo de negação e desintegração que prepara o salto para o resultado. Koestler chama esse momento de uma "pré-condição" criativa.

Esse é um momento que parece negar tudo o que caracteriza a procura de um resultado: ele não determina uma nova orientação, mas antes uma desorientação voluntária que exige que toda a energia do pesquisador seja posta em movimento, que o seu sentido seja aguçado, como quando se caminha no escuro. A dilatação das potencialidades reais custa muito caro: arrisca-se a perder o controle do significado da própria ação. É uma negação que ainda não descobriu a nova entidade que afirma.

O ator, o diretor, o pesquisador, o artista... todos se perguntam freqüentemente: "O que significa o que faço?" Mas no momento da "negação da ação" ou da "pré-condição" criativa, esta não é uma pergunta fértil. Neste ponto o essencial não é o significado do que se está fazendo, mas antes a precisão da ação que prepara o vazio no qual um sentido — um significado inesperado — pode ser capturado.

Os homens de teatro, obrigados a criar de um modo que quase sempre envolve a colaboração de muitos indivíduos, são freqüentemente bloqueados por uma necessidade fetichista pelos significados, pela necessidade aparentemente "natural" em concordar logo no início com os resultados a serem alcançados.

Um ator, por exemplo, executa uma certa ação que é o resultado de uma improvisação ou de uma interpretação pessoal de uma personagem. É natural que dê à ação um valor muito preciso, que associe com imagens ou um pensamento específico. Se, entretanto, o significado que a ação tem para o ator torna-se inapropriado ou incompreensível por causa do contexto no qual a ação é colocada, então o ator pensa que este fragmento da ação deveria ser colocado de lado e esquecido. Ele acredita, em resumo, que o casamento entre a ação e seus significados associados é indissolúvel.

Se alguém diz a um ator que a sua ação pode permanecer intacta enquanto o seu contexto (e, portanto, o seu significado) é modificado completamente, ele em geral sente que está sendo tratado como matéria inerte, que está sendo "explorado" pelo diretor. Como se a alma da ação fosse seu significado e não a qualidade de sua energia.

Muitos diretores têm a mesma idéia preconcebida: eles tendem a acreditar que uma imagem específica ou seqüência de imagens não pode obedecer senão a uma simples lógica dramática, não pode transmitir mais do que *aquele* significado.

Mas o princípio da "negação da ação" aponta numa direção bem oposta, liberando-a da ordem preestabelecida, da dependência do resultado que se *deseja* obter. É como se o ponto de partida fosse transformado, por meio de seu oposto, numa gota de energia que pode desenvolver potencialidades expressivas reais *saltando* de um contexto para outro.

No trabalho teatral prático isto se relaciona com as peripécias às quais uma ação ou uma idéia estão sujeitas, do instante que tomam forma até o momento em que são colocadas no espetáculo completo. Como o Holandês Voador, condenado a viajar de país a país, de época a época, os significados originais do núcleo das ações morrem mesmo enquanto continuam a viver: eles saltam de significado a significado sem se perderem. De fato, o pensamento criativo se distingue justamente por prosseguir por saltos, por meio de uma desorientação inesperada que o obriga a se reorganizar de novas maneiras, abandonando uma concha bem ordenada. É o *pensamento-em-vida*, não retilíneo, não unívoco.

O crescimento de significados inesperados torna-se possível por uma disposição particular de todas as nossas energias, tanto física quanto mental, colocando-se na beira de um penhasco pouco antes de alçar vôo. Esta disposição pode ser conseguida, destilada, por meio do treinamento.

Os exercícios físicos de treinamento permitem desenvolver um novo comportamento, um novo modo de se movimentar, de atuar e reagir: assim se adquire uma habilidade específica. Mas esta habilidade se estagna e se torna unidimensional se não se aprofunda, se não consegue chegar ao fundo da pessoa, constituída do seu processo mental, de sua esfera psíquica, seu sistema nervoso. A ponte entre o físico e o mental provoca uma ligeira mudança de consciência, que permite vencer a inércia, a monotonia da repetição.

A dilatação do corpo físico é de fato sem utilidade se não é acompanhada por uma dilatação do corpo mental. O pensamento deve atravessar de forma tangível a matéria: não só manifestar-se no corpo em ação, mas também atravessar o *óbvio*, a inércia, a primeira coisa que surge quando imaginamos, refletimos, agimos.

Pensar o pensamento

Um físico está caminhando ao longo de uma praia e vê uma criança atirando pedras no mar, tentando fazer com que elas saltem. Cada pedra faz não mais que um ou dois pequenos saltos. A criança tem talvez cinco anos de idade, e o adulto, o físico, lembra-se que ele também, em sua infância, arremessou pedras na água. De fato, ele era muito bom nisso. Assim o adulto mostra à criança como fazer isso. Ele atira as pedras, uma atrás da outra, mostrando à criança como segurá-las, em que ângulo lançá-las, e a que altura sobre a superfície da água. Todas as pedras que o adulto atirou saltaram muitas vezes, sete, oito, até dez vezes.

"Sim", diz então a criança, "elas saltam uma porção de vezes. Mas não é isso que estou tentando fazer. Suas pedras estão fazendo círculos na água. Eu quero que as minhas façam círculos quadrados".

Conhecemos esta história porque o físico contou-a a Einsenstein. Einsenstein reagiu de modo inesperado quando seu jovem amigo contou-lhe a respeito do encontro com a criança: "Dê a ele meus cumprimentos e diga-lhe para não se preocupar se suas pedras não fazem círculos quadrados na água. O importante é pensar o pensamento".

As perguntas que dão origem às descobertas científicas mais importantes não foram, quando examinadas detidamente, muito menos inúteis ou gratuitas do que as da criança atirando suas pedras na água.

"Por que o ferro incandescente se torna vermelho?", perguntou a si mesmo Max Planck aos cinqüenta anos de idade. "O que um homem veria se ele pudesse cavalgar um raio de luz?", Einstein se perguntou aos dezesseis anos. O fato de que essas perguntas levaram a grandes descobertas científicas não deveria cegar-nos pelo fato de serem saltos no escuro, idéias rápidas que escaparam das mãos.

Pensar o pensamento implica em desperdício, transições súbitas, voltas abruptas, ligações inesperadas entre níveis e contextos não relacionados previamente, rotas que se cruzam e se perdem. É como se vozes diferentes, pensamentos diferentes, cada um com sua própria lógica, estivessem presentes simultaneamente e começassem a colaborar de uma maneira não planejada, combinando precisão e fortuidade, prazer do jogo pela sua própria causa e tensão sobre um resultado.

Esta imagem da pesquisa é semelhante à de uma matilha de cães perseguindo uma presa, que pode existir ou não. Os cães correm juntos, se separam e se dispersam, colocam-se cada um no caminho do outro, investem sobre moitas e desfiladeiros, testando severamente suas habilidades e energias, e quando perdem o rastro correm em círculos, desencorajados por terem perdido a trilha, são forçados a voltar. Mas, às vezes, os cães dispersos se juntam novamente e a matilha reunida fareja a presa, descobre a idéia.

Não é garantido que a idéia a ser descoberta estará lá esperando por nós, desejando ser perseguida e capturada. É uma potencialidade pura. Não sabemos do que se trata nem para que poderá ser usada. Às vezes, tudo leva a nada. Outras vezes se apresenta algo novo, como uma surpresa que nos obriga a nos envolver numa área inesperada. Alguns cientistas mudam seu campo de pesquisa; alguns escritores desistem da estória que estavam desenvolvendo e seguem as novas peripécias de personagens que praticamente se impuseram; no meio do trabalho sobre um espetáculo, torna-se ciente de que, na realidade, *outro espetáculo* está nos conduzindo pela mão, sem ainda saber para onde nos leva.

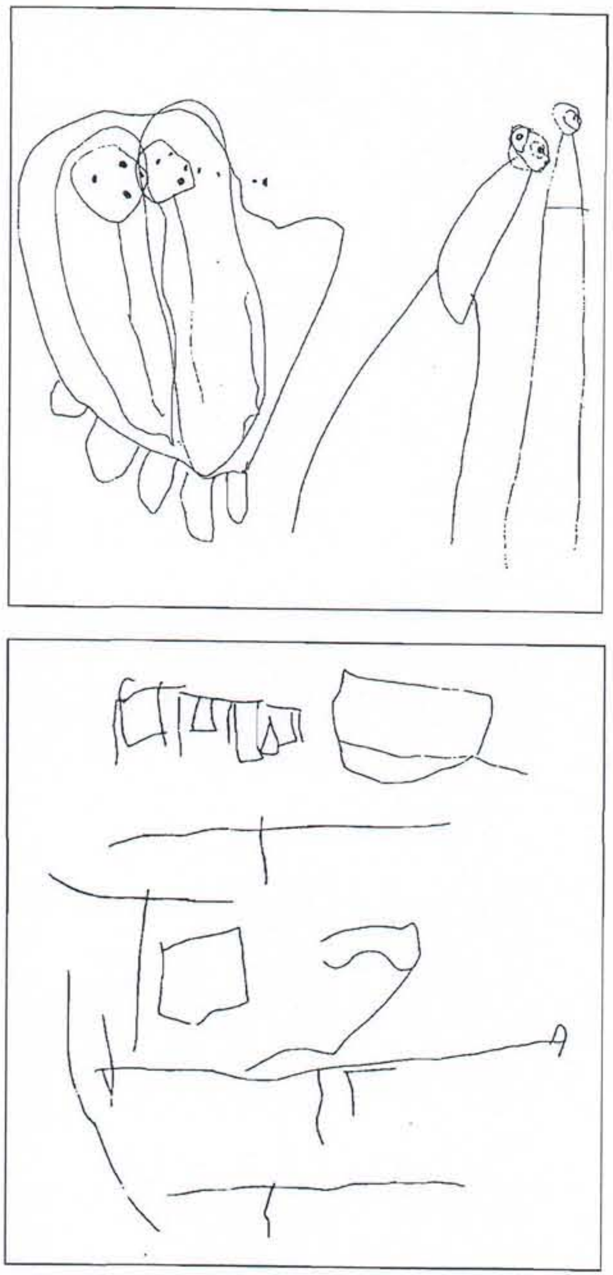
Às vezes, tem-se a impressão de que não somos nós que estamos "pensando o pensamento", e que tudo o que podemos fazer é silenciar os preconceitos que impedem o pensamento de pensar.

A princípio esta é uma experiência dolorosa. Antes de se tornar uma sensação de liberdade, de uma abertura para novas dimensões, é uma luta entre o que se sabe, o que se decidiu *a priori*, o que se aspira e — por outro lado — a mente-em-vida.

O perigo de cair no caos é óbvio. Quando se consegue realizar esta "pré-condição" criativa, pode-se ter a sensação de que se está possuído ou de que se está saindo de si mesmo. Mas é uma sensação que permanece ancorada na *terra firme* do trabalho artesanal, do ofício.

Quando Eisenstein sentou-se ao lado de sua moviola, ele conseguiu criar uma condição de trabalho na qual o próprio material em si, e não resultados decididos previamente, ditou a sua própria lógica inesperada. Ele — que havia trabalhado em seu filme quadro a quadro, que havia composto em seus projetos antes de assim fazê-lo no *set* — conseguiu sentar-se diante do material que ele mesmo havia criado em situação de ignorância. A programação que o havia guiado até esse momento agora não era mais útil e ele falou do "êxtase da montagem".

"Pensar o pensamento", a "mente-em-vida", o "êxtase da montagem"... todas essas expressões revelam de modo figurativo uma experiência similar: vários fragmentos, várias imagens, vários pensamentos, não estão ligados devido a uma direção precisa ou de acordo com a lógica de um plano claro, mas pertencem a um conjunto por causa da *consangüinidade*.



10-11. Lógicas gêmeas: desenhos de crianças: (em cima) Giovanni (quatro anos de idade) — dois irmãos passeiam de carro; (em baixo) Jens (três anos e meio de idade) — pátio de recreio das crianças.

O que a *consangüinidade* significa neste contexto? Que os vários fragmentos, imagens, idéias, vivos no contexto no qual os trouxemos para a vida, revelam sua própria autonomia, estabelecem novos relacionamentos, e se ligam juntos na base de uma lógica que não obedece à lógica usada quando imaginamos e procuramos por eles. É como se ligações sangüíneas ocultas ativassem outras possibilidades além das visíveis que parecem úteis e justificadas.

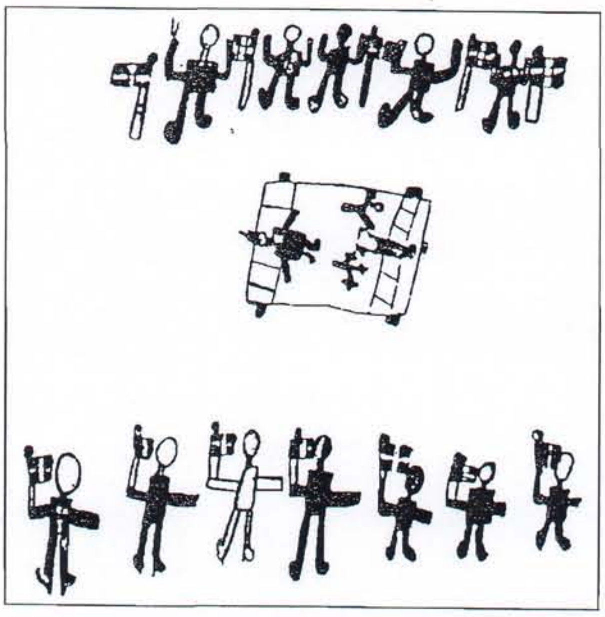
No processo criativo, os materiais com os quais trabalhamos têm tanto uma vida utilitária quanto uma segunda vida. A primeira, deixada para si mesma, conduz à claridade sem profundidade. A segunda tem o risco de nos levar ao caos por causa de sua força incontrolada.

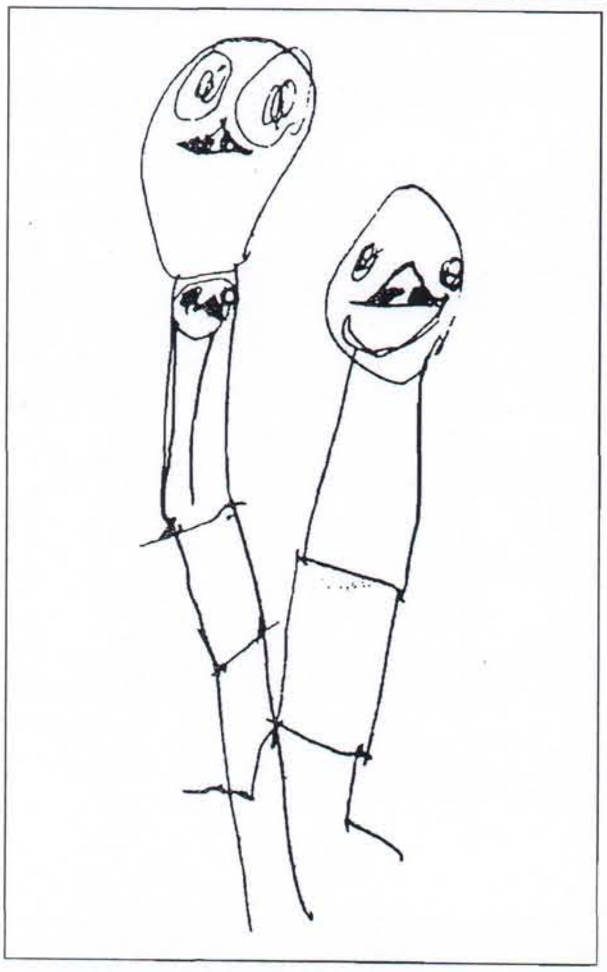
Mas é a dialética entre essas duas vidas, entre a ordem e a desordem mecânica, que nos leva ao que os chineses chamam "Li", a ordem assimétrica e imprevisível que caracteriza a vida orgânica.

Lógicas gêmeas

Um relacionamento dialético não existe por si mesmo. Ele nasce da disposição em controlar forças que, abandonadas à sua sorte, somente entrariam em conflito entre si.

A dialética é uma maneira aprendida de pensar e agir. No trabalho criativo, a ordem assimétrica de "Li" é algo que podemos alcançar apenas por meios paradoxais. A obra de arte, de fato, é antes de tudo obra artificial. A procura de oposições, de diferenças, deve paradoxalmente ser a outra face da procura pela unidade e integridade.





12-13. (em cima) Susanna (sete anos de idade) — o rei dirige em seu aniversário; (em baixo) Anna (cinco anos de idade) — duas crianças estão felizes e suas mães estão esperando outro bebê.

Como alguém pode intensificar a diferença entre o modo de ver do ator e o modo de ver do espectador? Como alguém pode reforçar a polaridade entre o diretor e o ator? E assim, como alguém pode procurar por um relacionamento mais forte entre as várias forças em questão? A possibilidade de dilatar o corpo do teatro depende das respostas a essas perguntas.

Às vezes, no curso do trabalho sobre um espetáculo, as ações de um ator começam a se tornar vivas, mesmo se o diretor não compreende por que o ator está agindo dessa maneira particular. Pode acontecer que o diretor, que é o primeiro espectador, não saiba como explicar racionalmente, dentro da estrutura do espetáculo, o sentido do que o ator está fazendo.

Os diretores podem admitir a dificuldade que eles têm em aceitar esta centelha de vida desconhecida, podem exigir explicações, podem solicitar que o ator se torne coerente. Mas eles, desse modo, arriscam a relação de colaboração: eles estão tentando eliminar a distância que os separa do ator, eles exigem demais e, na realidade, muito pouco, exigem um consenso, um acordo sobre intenções, sobre o que está na superfície.

Quando se fala do trabalho do ator, sua técnica ou sua arte, sua interpretação, com freqüência se esquece de que o teatro é relação. Todas as técnicas extracotidianas do ator correspondem, do ponto de vista do espectador, a uma necessidade primária: a espera por aquele momento no qual o véu da vida cotidiana é rasgado e o inesperado rompe. Algo conhecido é subitamente revelado como novo.

Mesmo as reações mais profundas do espectador, as matrizes de sua apreciação ou seu julgamento claramente formulado, são secretos, imprevisíveis.

A força do teatro depende da habilidade de salvaguardar a vida debaixo de um manto reconhecível, independente de outras lógicas. A lógica — isto é, uma série de transições motivadas e conseqüentes — pode existir mesmo se for secreta, incomunicável, mesmo quando suas regras não podem estender-se além do simples horizonte individual.

Há um pré-conceito de que somente obedece a uma lógica o que segue uma lógica partilhada. Outro aspecto desta noção pré-concebida faria com que acreditássemos que um mundo pessoal, secreto, íntimo, é regulado pelo acaso, por associações automáticas, pelo caos: um magma onde não há *saltos*, mas sim oscilação inconseqüente.

O que chamamos de irracionalidade pode ser esta oscilação deixada para a repetição mecânica de nossas fixações e obsessões, que desaparecem e reaparecem agitadamente, sem desenvolvimento. Mas também pode ser uma racionalidade que é só *nossa*, a *raison d'être* que não nos ajuda a sermos compreendidos, mas a comunicarmos com nós mesmos. Inclusive no teatro mental de cada indivíduo há relações de colaboração férteis ou ocas.

Quando os adultos tentam copiar a maneira como as crianças desenham, geralmente não fazem mais do que desenhar mau, eles tentam renunciar à lógica de seu próprio modo de ver, empobrecem-na, deixam sua mão ao acaso, evitam a precisão, imitam modos infantis de desenhar. Em outras palavras infantilizam.

Ao adulto, de fato, os desenhos das crianças parecem mostrar a falta de alguma coisa, são malfeitos ou rabiscados. Mas, na verdade, eles aderem a uma lógica férrea. Uma criança não desenha o que vê, como o vê, mas o que ela vivenciou. Se ela conhece um adulto como um par de pernas longas com um rosto que subitamente se inclina sobre ela, ela desenhará esse adulto como um círculo no cimo de dois bastões. Ou pode pintar seu próprio "retrato" e mostrar ela mesma com pés enormes porque está feliz com seus novos sapatos. Se sua mãe é mais importante para ela do que seu pai, quando ela desenhar seus pais mostrará sua mãe maior que o pai.

Para quem estuda desenhos de crianças, esses rabiscos chamados de primeiros desenhos que as crianças pequenas fazem, são também o resultado da experiência direta. Eles não são representações, mas o rastro de ações da mão em relação a uma imagem mental: aqui está um cão correndo.

É a presença de uma *única lógica* que torna infantis os desenhos das crianças, não a sua natureza aproximada ou "primitiva".

Entretanto, desenhos "bem-feitos" por crianças mais velhas ou adultos também aderem a uma só lógica. O fato de que eles são agora mais reconhecíveis, que mostrem possuir as regras partilhadas, não os tornam menos banais.

Nos trabalhos de um verdadeiro pintor, *numerosas lógicas* agem simultaneamente. Elas se enquadram numa tradição, usam suas regras ou as rompem conscientemente de modos surpreendentes. Em acréscimo à transmissão da maneira de ver, elas também representam um modo de experimentar o mundo e traduzem na tela não apenas a imagem, mas também o *gestus*, a qualidade do movimento que guiou o pincel.

Assim pode-se dizer que o pintor "conservou a criança em si mesmo", não porque manteve a inocência, a ingenuidade, não porque não tenha sido domesticado por uma cultura, mas porque, na concisão seca de sua arte, teceu lógicas "paralelas" ou "gêmeas", sem substituir uma pela outra.

Ser-em-vida é a negação da sucessão de fases diferentes de desenvolvimento; é um crescimento simultâneo por meio de entrelaçamentos cada vez mais complexos. Talvez seja por isso que Meyerhold aceitava um ator apenas quando podia distinguir no homem a criança que ele foi um dia.

Tebas das sete-portas

"Mas por que o povo vai ao teatro?" Béla Balàzs certa vez perguntou a si mesmo e a seus leitores esta inútil questão. O valor das perguntas inúteis, das palavras com as quais cada um de nós tem um diálogo consigo mesmo, nunca é valorizado suficientemente.

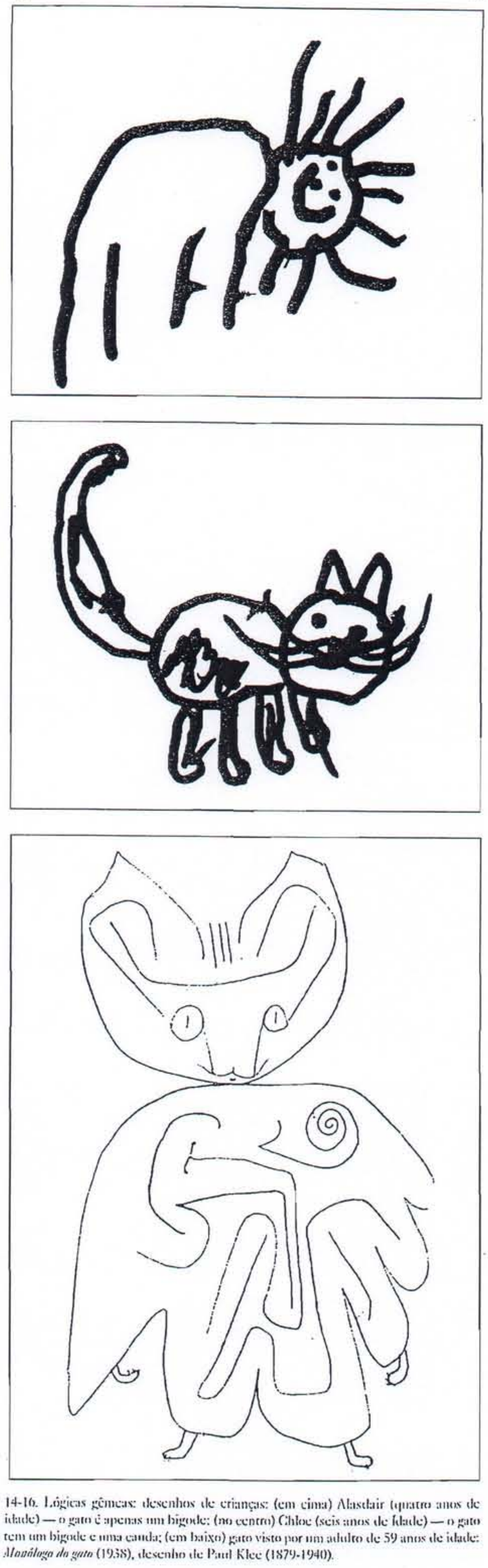
Mas por que as pessoas fazem teatro?

Eu tinha quinze anos de idade quando fui ao teatro pela primeira vez. Minha mãe me levou para ver *Cyrano de Bergerac*. O protagonista foi interpretado por Gino Cervi, um ator italiano muito popular. Mas não foi ele nem foram os outros atores que me impressionaram, nem a estória que estavam contando, que eu seguia com interesse, mas sem assombro. Foi um cavalo. Um cavalo real. Ele apareceu puxando uma carruagem, de acordo com as regras mais razoáveis do realismo cênico. Mas sua presença subitamente explodiu todas as dimensões que até então haviam reinado no palco. Por causa desta súbita interferência de um outro mundo, o véu uniforme do palco rasgou-se diante dos meus olhos.

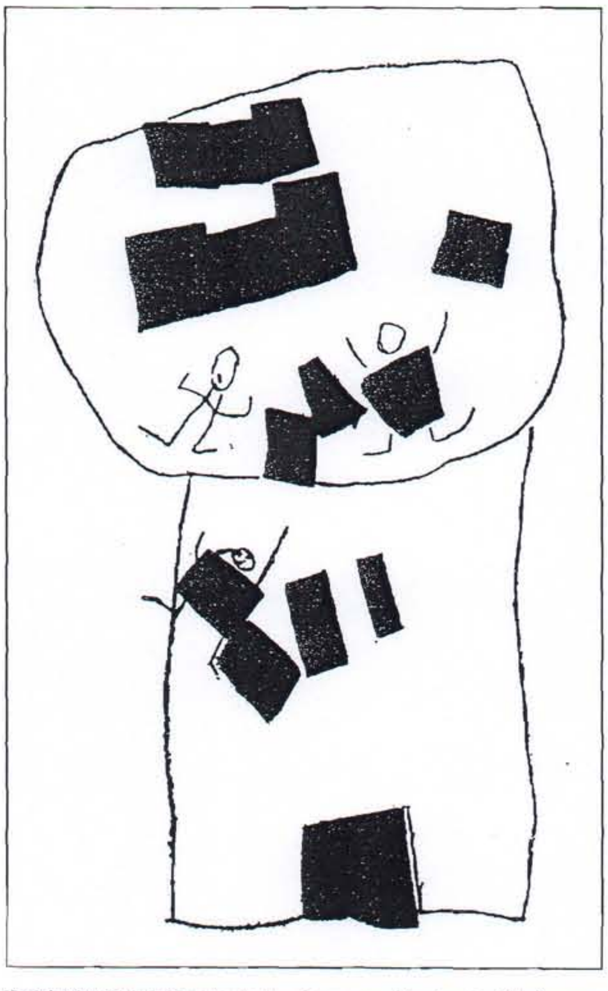
Nos teatros que freqüentei nos anos seguintes, procurei em vão pela desorientação que me fazia sentir vivo, por essa súbita dilatação dos meus sentidos. Não apareceram mais cavalos. Até chegar a Opole, na Polônia e Cheruthuruthy, na Índia. Hoje é óbvio para mim que existe um paralelo que já era discernível no trabalho de Grotowski: a dilatação da presença do ator e a percepção do espectador correspondem a uma dilatação da *fábula*, o enredo e seus entrelaçamentos, o drama, a estória ou a situação representada. Tal como há um comportamento extra-cotidiano para o ator, há também um comportamento extra-cotidiano em pensar uma estória.

Durante os primeiros anos do meu trabalho no teatro, interferi com o texto, que era o ponto de partida para o espetáculo, criando mudanças inesperadas de direção, rompendo o desenvolvimento linear do texto e compondo a ação geral por meio da montagem e entrelaçamento de duas ou mais ações simultâneas. O texto, nesses casos, era como o vento soprando uma direção. O espetáculo veleja contra o vento, na direção oposta. Mas é ainda pela força do vento que se move.

Mais tarde, outra possibilidade foi revelada e aceita, não sem temor e resistência: seguir a lógica do material que veio à tona no



14-16. Lógicas gêmeas: desenhos de crianças: (em cima) Alasdair (quatro anos de idade) — o gato é apenas um bigode; (no centro) Chloe (seis anos de idade) — o gato tem um bigode e uma cauda; (em baixo) gato visto por um adulto de 59 anos de idade: *Monólogo do gato* (1938), desenho de Paul Klee (1879-1940).



17-18. Lógicas gêmeas: Desenhos de uma criança e um adulto. (em cima) Maria, quatro anos de idade, muda um homem num apartamento de dois quartos: (à direita) *The house becomes a Chinaman (A casa se torna um chinês)*: filme de animação do francês Emile Cohl (1857-1938), a quem Walt Disney chamou de "o pai da animação".

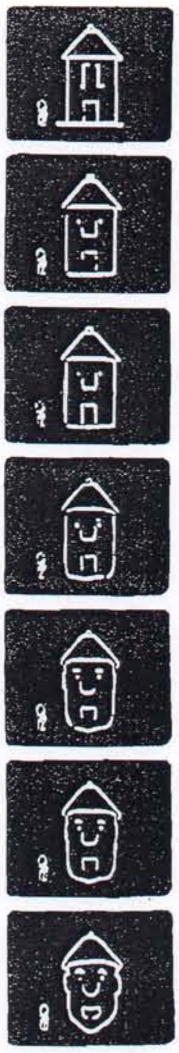
curso da improvisação, movendo-se longe do ponto de partida e descobrindo somente no fim do processo qual seria a natureza do espetáculo, que sentido ela poderia ter para mim e para o espectador.

Antes de começar *O Evangelho segundo Oxyrhincus* no Odin Teatret, percebi que essas experiências, que a princípio acreditei serem os frutos do temperamento pessoal e das circunstâncias materiais que tinham condicionado a minha atividade, ao invés de responder a uma necessidade objetiva: o pensamento que passou através da presença pré-expressiva dos atores também passou ainda mais claramente através do modo de conceber um espetáculo.

No planejamento da estória para um novo espetáculo, o que poderia ser o equivalente mental do nível pré-expressivo do ator? A pré-expressividade mental poderia ser uma imagem pronta a alçar vôo.

Pensei: uma pessoa, numa montanha, num deserto. Quem é ela? Um homem? Uma mulher? Um deus? Uma criança? O que ele ou ela está fazendo? Esperando por alguém? Ou é um eremita? Ele ou ela ve um arbusto em chamas? É o Velho da Montanha? E como é chamada a montanha? Tabor? Ararat? Kilimanjaro? Qual é esse deserto? A lâmina de gelo de Scott ou o deserto dos Tártaros?

Uma imagem como esta não pode, entretanto, ser o equivalente do nível pré-expressivo do ator ou o que chamamos de "núcleo pré-expressivo". Não é nada mais do que um bom estímulo de improvisação para mim mesmo e para os atores. Um núcleo pré-expressivo deve ser alguma coisa que se dilata e sofre mutação, mas retém sua identidade, como as metamorfoses da



estória do Holandês Voador e seu Navio Fantasma.

No início de 1984, solicitei a cada um dos meus atores que escolhessem um personagem de uma estória distinta e que os encenassem sinteticamente, adaptando as peripécias da estória, seus incidentes e vicissitudes, e escrevessem um texto. Assim tivemos seis estórias que, juntas com a minha, se tornariam sete portas diferentes num único espetáculo.

Os seis personagens eram: *Sabbatai Zevi*, o judeu que se apresentou a si mesmo como o Messias e tornou-se um muçulmano; *Antígona, Joana d'Arc; um jovem fora-da-lei brasileiro, um cangaceiro*; o *Grande Inquisidor de Sevilha*; e um *judeu hassídico*. Esses personagens construíram o espetáculo *O Evangelho segundo Oxyrhincus*.

Eles não foram escolhidos casualmente. Eles responderam tanto aos interesses individuais dos atores quanto às outras lógicas que estavam simultânea e independentemente em movimento.

De fato, em 1982, iniciamos um trabalho sobre um projeto cujo ponto de partida era uma estória de Borges, *O morto*. Um jovem fora-da-lei argentino, Benjamim Otalora, se junta ao bando uruguaio de Aureliano Bandeira, demonstra sua coragem, salva a vida de Bandeira e termina seduzindo sua mulher e tornando-se seu amante. O velho Bandeira tolera tudo isso sem reagir. Sua posição torna-se mais fraca dia a dia. Otalora usurpa cada vez mais claramente o comando.

Uma noite, após um novo sucesso, quando todos os bandidos estão sentados ao redor de uma mesa, Otalora se senta abertamente no lugar do líder. Bandeira senta-se do outro lado da mesa, ignorado por todos. Ao lado de Otalora está a mulher que anteriormente foi a amante do líder e agora é dele.

O lugar-tenente do velho Bandeira se aproxima de Otalora e saca a sua pistola. Subitamente, Otalora compreende que sua ascensão foi tolerada e honrada por todos porque Bandeira o tinha condenado à morte no momento em que ele chegou. Só ele ainda ignorava o fato de que já era um homem morto. O lugar-tenente de Bandeira dispara.

Deste conto veio a sétima estória para *O Evangelho segundo Oxyrhincus*, minha estória. O texto de Borges pôs em ação duas diferentes séries de associações. O bando de foras-da-lei me lembrou os *jagunços* e *cangaceiros* brasileiros como são descritos em livros por Euclides da Cunha, Eduardo Barbosa e Billy Jaynes Chandler, ou nos filmes de Ruy Guerra e Glauber Rocha.

Mas o esboço da estória (o líder mais velho que assassina um jovem, a última ceia, a sombra do incesto) fez a minha imaginação saltar para outros contextos: o detentor da Lei que mata os que se revoltam; Creonte, que teve seu filho morto, e Antígona, a noiva que ele havia prometido para seu filho; Judas, que morreu juntamente com seu Messias; o Filho pródigo; Deus, o pai que causou a morte de seu Filho.

Modeladas na estória de Aureliano Bandeira e Benjamin Otalora, as vicissitudes de Deus Pai e o Filho coincidiram com a interpretação gnóstica da Cristandade, que viu no Deus da Lei, em Javé, um demiurgo mal, lutando contra as forças da luz.

O sertão brasileiro se tornou assim populoso com vozes vindas da cidade helênica de Oxyrhincus (Behnesa, no atual Egito) onde, em 1903, três manuscritos gnósticos foram descobertos.

As duas trilhas dos cangaceiros e gnósticos se encontravam entre outros temas que criavam canais entre elas. Um desses temas veio da estória de Antônio Conselheiro, reconstruída por Vargas Llosa em sua novela, *A guerra do fim do mundo*: cangaceiros congregados na "Nova Jerusalém" de Canudos, a cidade Sagrada construída por um novo Messias no sertão desértico. Eram rebeldes que, em nome de seu Deus, derrotaram muitas das expedições militares enviadas contra eles, mas finalmente foram massacrados até o último homem.

O anjos exterminadores do fim dos tempos poderiam ser representados nas vestimentas dos cangaceiros reunidos em Canudos? Ou esses bandidos acreditavam que eram anjos que tinham descido à terra para instaurar a era da justiça?

E quem era esse judeu hassídico que apareceu entre as personagens escolhidas pelos atores? Um judeu que havia cruzado o sertão à procura do Messias, tal como o anarquista Galileo Gall, à procura da Revolução, fez na novela de Vargas Llosa?

Enquanto isso, o tema de Antígona e da Revolta enterrada viva estava se desenvolvendo autonomamente, seguindo sua própria lógica. O que aconteceria se, ao pé da Cruz, no Calvário, essas figuras se encontrassem: os homens e as mulheres da revolta, santos e niilistas, Buda e Antígona, Francisco de Assis e Sabbatai Zevi, Maomé e Jacob Frank, Capitão Ahab e Zaratustra?

Mas sobre cada panorama mental coloca-se uma nuvem agitada que formou e deformou o rosto paternal de Sosso Djugashvili, conhecido como Josef Stalin. E ele estava rindo, rindo e pingando sangue.

Essas associações e imagens simultaneamente presentes poderiam assumir um sentido e alcançar uma unidade porque havia ao mesmo tempo uma outra lógica em movimento, que se relacionava com o trabalho do grupo inteiro e que impunha uma certa ordem.

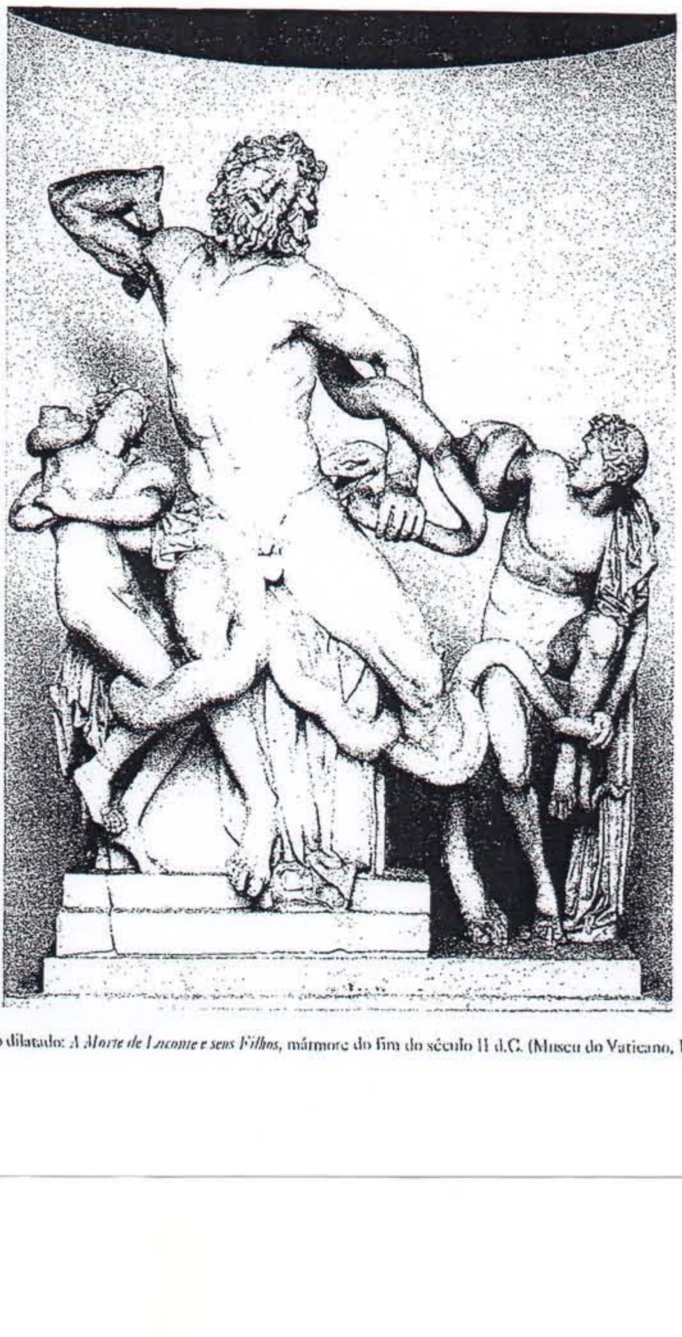
O ponto de origem era sempre *O morto*, de Borges. Cada ator construía uma cena como diretor a partir da estória, conduzindo seus companheiros. Havia, então, vários esboços de espetáculos, muito diferentes um do outro, mesmo assim todos tinham o mesmo ponto de partida. Cada esboço de espetáculo, mesmo sendo embrião, continha fragmentos que tinham uma força própria. Tomando esses fragmentos fora de contexto, comecei a tecê-los, fazendo uma montagem, construindo um espetáculo ulterior, ainda com o tema de Borges.

Este processo de trabalho não estava relacionado com um espetáculo, era apenas um *estudo* interno. Mas a sua lógica se apresentou novamente quando, em 1984, começamos a trabalhar *O Evangelho segundo Oxyrhincus*.

Das sete estórias ligadas às seis personagens escolhidas pelos atores e por mim, emergiram tanto um texto autônomo quanto um espetáculo unitário. Elas não tinham nada a ver com o que meus companheiros e eu havíamos previsto, mas eram o resultado conseqüente de nossas desorientações e reorientações.

Há sete portas, mas somente uma Tebas. Os espectadores entrarão em Tebas através de uma das portas: um espetáculo sobre as manifestações da fé em nossa época e sobre a revolta que está enterrada viva. Mas as outras seis portas para Tebas continuam abertas.

Quem pode distinguir o dançarino da dança?



19. O corpo dilatado: *A Morte de Laocoonte e seus Filhos*, mármore do fim do século II d.C. (Museu do Vaticano, Roma).

A MENTE DILATADA

FRANCO RUFFINI

Para falar sobre a mente dilatada é necessário começar com uma noção geral do nível pré-expressivo. O nível pré-expressivo pode ser definido como aquele no qual o ator constrói e dirige sua presença no palco, independente e antes das metas finais e resultados expressivos.

"Presença", nesta definição, está quase livre de qualquer conotação metafórica. Ela é literal.

A presença do ator, sua maneira de ser no palco, organicamente, é obviamente uma presença *física e mental*.

A pré-expressividade, embora seja física, também se manifesta numa dimensão mental.

Usando a terminologia proposta por Eugenio Barba em *O corpo dilatado*, onde o *corpo dilatado* e *a mente dilatada* são, respectivamente, os aspectos físicos e mentais da presença cênica, pode-se dizer que a presença cênica está relacionada com o corpo e a mente dilatadas em interdependência recíproca.

A presença cênica é tanto física quanto mental, *portanto* existe uma mente dilatada. Mas que prova temos de sua existência? E o que sabemos a respeito de como ela funciona?

Como ocorre com todas as questões relativas ao teatro, as respostas são mais procuradas não no mundo das idéias (próprias) de alguém, mas recorrendo ao mundo dos fatos, confrontando os praticantes de teatro de ontem e de hoje.

O praticante de teatro que tentarei usar aqui na procura da mente dilatada é Stanislavski, e, particularmente, o Stanislavski de *A preparação do ator* e *A construção da personagem*[1].

Por questão de brevidade daremos aqui o título coletivo *Robota aktëra* a esses dois trabalhos.

* * *

As convicções acumuladas pela historiografia com relação ao *sistema* de Stanislavski estão tão bem enraizadas que é necessário começar com certas observações um tanto pedantes.

Primeiramente, o trabalho do ator descrito em *Robota aktëra* está explícito e inequivocamente descrito por Stanislavski, não tendo nada a ver com a interpretação de papéis, mesmo se, obviamente, ele seja a base dessa interpretação. O objetivo direto e declarado do trabalho do ator, de acordo com Stanislavski, é a recriação da organicidade. Por meio do *sistema* o ator aprende a estar presente organicamente no palco, antes e separadamente dos papéis que ele terá de representar. O trabalho do ator descrito em *Robota aktëra* é, portanto, trabalho no nível pré-expressivo.

Em segundo lugar, *perezhivanie* (que poderia ser traduzido como "reviveseer", num sentido quase biológico, como quando uma semente congelada "revivesce") não é nem a finalidade do *sistema* nem seu único (e privilegiado) aspecto. É somente a parte psicomental de um trabalho mais compreensivo, cujo aspecto físico é a *personificação*. *Perezhivanie* ativa a sensibilidade cênica interna e a personificação ativa a sensibilidade cênica externa. Mas o ator deve adquirir uma sensibilidade cênica geral: a síntese, não a soma, das duas sensibilidades cênicas, interna e externa.

Para Stanislavski, o palco é realmente uma segunda natureza porque, como na *natureza*, não pode haver ação cênica coerente fisicamente, que também não seja psiquicamente coerente (justificada) e vice-versa. É também uma segunda *natureza* porque, em oposição ao que ocorre na natureza, a coerência física e psíquica deve ser construída por meio de dois aspectos do trabalho do ator sobre ele mesmo.

Desde que o trabalho do ator sobre si mesmo é trabalho ao nível pré-expressivo, e desde que esse trabalho é desenvolvido por meio da personificação e *perezhivanie*, *perezhivanie* é o seu aspecto mental. O *perezhivanie* de Stanislavski é a concretização da mente dilatada do ator.

* * *

1

Como é adquirido o *perezhivanie* e como ele trabalha? De acordo com uma pré-concepção amplamente aceita, *perezhivanie* é equivalente à identificação com a personagem, como se esta identificação fosse uma classificação de técnicas pretendendo tornar vivos os sentimentos da personagem. Para refutar esta pré-concepção é suficiente voltar-se para o dicionário e para a semântica.

No dicionário, *perezhivat* é definido como "sentir fortemen-

20-21. Stanislavski (acima) em *La Locandiera* (1898) de Goldoni e (p. 65) em *O Doente Imaginário*, de Molière (1913).

te"; semanticamente (que é muito importante considerar quando se lida com uma língua analítica como a russa), o prefixo *pere* colocado antes de *viver* significa um excesso. Portanto, em vez de traduzir *perezhivanie* como "revivescer", é conveniente falar de vitalização do horizonte mental. Em qualquer caso, *perezhivanie* refere-se mais à idéia de atividade e tensão do que de abandono, que é o significado quase sinonimamente evocado pela identificação.

Mas, deixando de lado as considerações lingüísticas, tomemos um exemplo de *perezhivanie* de *Robota aktëra*. Torzov, o porta-voz de Stanislavski na ficção literária, está trabalhando com seu aluno favorito, Kostia. Kostia deve *representar a parte* de um carvalho numa encosta. Compreendendo que seu aluno está desnorteado, Torzov começa a bombardeá-lo com *ses*.

"Se eu fosse um carvalho na colina... Um entre muitos ou sozinho? Sozinho, porque as árvores circundantes foram derrubadas. Mas por que elas foram derrubadas? Para que o carvalho possa ser usado como uma guarita, da qual se observam os inimigos..." E desta maneira, por ser bombardeada com as *condições dadas* propostas tanto pelo mestre quanto pelo aluno, a mente de Kostia começa a ser vitalizada. Muitas vidas têm sido sacrificadas pelo carvalho: esta tarefa não é somente importante, ela é mesmo santificada pelo sacrifício. Agora o carvalho não é mais uma guarita, é o próprio vigia. E ele vê inimigos se aproximando ameaçadoramente. Ele treme, com medo... começa a batalha. O carvalho está ansioso, consumido pelo terror de ser queimado...

Kostia está pronto para representar. Será que ele se identificou com a sua personagem? Podemos dizer que sim, porém *esta* identificação nada tem a ver com a idéia corrente de identificação. Se desejamos continuar a falar de identificação, devemos pelo menos considerá-la em termos concretos.

Perezhivanie no sistema de Stanislavski é a construção de um aparato psicomental substituto, que suplanta tanto o aparato cotidiano (usando-o seria impossível *representar o papel* de um carvalho numa colina) quanto o de clichês interpretativos (usando-o o ator começaria a mover folhas, a ondular com o vento, como ocorre em muitas das assim chamadas improvisações).

É uma construção *fria* que, entretanto, produz *calor*, um aumento de temperatura, um excedente: ela causa a *vitalização da própria mente* do ator, mais exatamente do que *re-viver algo em sua própria mente*.

A mente do ator stanislavskiano em *perezhivanie* é realmente uma mente dilatada. Essa mente dilatada induz e justifica a ação física coerente executada pelo corpo dilatado, exatamente como ocorre na natureza: *mas* devido ao trabalho consciente.

O exemplo do carvalho na colina é eloqüente, desde que a personagem com que se deve identificar não é um ser humano e, portanto, não uma personagem cuja psicologia se possa adotar. Mas todos os outros exemplos de *perezhivanie* em *Robota aktëra* (aquela do dinheiro queimado vem à mente), se examinados sem preconceito, também revelam o mesmo modelo.

Tendo uma tarefa cênica, os atores modelam um aparato psicomental substituto (uma mente dilatada): da mesma maneira que, em *paralelo e interdependentemente*, modelam um aparato físico substituto, isto é, um corpo dilatado.

A existência de uma forma de comportamento mental ligado ao nível pré-expressivo no sistema de Stanislavski obriga-nos a continuar a investigação das características da mente dilatada. Pode-se dizer que isto é uma mente em excesso: tal como o corpo dilatado é o corpo diferenciado por um excesso de energia.

Isso também pode ser o ponto de partida para a procura de outras analogias possíveis com o corpo dilatado, isto é, com o aspecto físico do nível pré-expressivo.

* * *

Eugenio Barba fez sugestões muito significativas a esse respeito em *O corpo dilatado*. A "pré-condição criativa" (a mente dilatada) é, de acordo com Barba, caracterizada por três modalidades:

— peripécia (mudança súbita);

— desorientação;

— precisão.

Nossa estratégia deveria agora ser clara. Desejamos ver se, uma vez que as ligações entre o corpo dilatado e a mente dilatada tenham sido confirmadas, essas ligações podem ser encontradas no *sistema* de Stanislavski. A verificação deste "caso histórico" não é acidental, de tal forma que podemos considerá-lo como dado no sistema assim chamado "revivescer" e não é outra coisa senão a mente dilatada, aspecto mental da pré-expressividade do ator.

Não pode haver mais qualquer dúvida de que as características da mente dilatada, para a qual Barba chamou a atenção, são análogas às que foram determinadas, teórica e experimentalmente, como pertencendo também ao corpo dilatado.

A peripécia mental corresponde ao "salto" da ação em vida, isto é, à "ação negada", como Barba a definiu em *Cavalo de prata*[2]. O salto energético, que está em oposição à inércia que causa uma ação inesperada, poderia também ser chamado de peripécia física, respeitando totalmente o significado aristotélico do termo.

A precisão da mente dilatada corresponde à eliminação da redundância na ação física do corpo dilatado.

A desorientação mental (à qual voltarei) é a co-relativa da negação do (bem-)conhecido, que obriga o corpo em vida do ator a surpreender e estar surpreso com ações não premeditadas, com ações que nascem imediatamente.

Esses processos mentais são aplicados a algo que não é o resultado criativo, mas antes à rota que torna possível este resultado.

Daí a importância metodológica do "caso histórico" representado por Stanislavski. Em *Robota aktëra* é o processo em si mesmo, conduzindo à mente dilatada (ao *perezhivanie*, na terminologia de Stanislavski), que é descrita e não aos seus resultados. A respeito dos resultados, somente há o dito de Torzov "Acredito nisso" ou "Não acredito nisso".

Não vou falar muito sobre a descrição deste processo, mas antes tentarei investigar o que não está descrito. Não o sentido do oculto, mas algo tão óbvio que não é visto como a descrição de um processo. Isto é um pouco parecido com o que ocorre quando alguém não observa a moldura de um quadro embora ela seja exibida tanto quanto o quadro, ou como a carta roubada que não pode ser encontrada, na história de Edgar Allan Poe.

⁂

Se, para *Minha Vida na Arte*[3] e *Robota aktëra*, pode-se falar em geral de *forma narrativa*, para *Robota aktëra* em específico é necessário esclarecer que a forma de romance (o diário de um aluno imaginário na escola de Torzov-Stanislavski) é também (e significantemente) desenvolvida por meio de diálogos entre o mestre e os alunos. As tensões que animam esses diálogos, assim como o ritmo e a modulação presentes, trazem imediatamente à mente os *Diálogos* de Platão.

Se *Minha vida na Arte* tem uma forma narrativa genérica, *Robota aktëra* está particularmente caracterizada pela forma narrativa do diálogo platônico.

Uma vez reconhecida a forma de diálogo platônico, deve-se perguntar se essa forma apenas emoldura o conteúdo ou se ela é uma parte integrante dele.

Sustento que a forma de diálogo platônico não é a forma dentro da qual os argumentos do tratado são desenvolvidos: é um argumento do tratado, e talvez seu principal argumento, pois ele foi tão bem protegido que é mostrado como a própria moldura do quadro do argumento.

Sócrates, nos *Diálogos* de Platão, comporta-se com os seus interlocutores exatamente do mesmo jeito que Torzov-Stanislavski se comporta com seus alunos. Ele os anima, questiona-os com perguntas sucessivas, até que a *procura pela idéia* emerge do aluno, como algo que já estivesse lá e que somente necessitava do poder maiêutico do diálogo para vir à luz.

Maiêutica, que significa "a arte da parteira", é a arte de *trazer* o pensamento *à vida*, de *fazer* o pensamento *respirar*. Para Sócrates a maiêutica não era apenas um método de ensino, mas o ensino em si, mesmo assim ela foi escondida (protegida) como uma moldura.

Deve-se dizer o mesmo de Torzov-Stanislavski. O mestre não ensina a técnica *perezhivanie*, isto é, a técnica da mente dilatada. Ou melhor: juntamente com as técnicas (uso da memória emotiva, condições dadas etc.), ele ensina a *técnica de todas as técnicas*. Esta *técnica de todas as técnicas* é a maiêutica na forma platônica de diálogo, isto é, questionamento socrático. O aluno de Torzov aprende que a mente dilatada (*perezhivanie*) só é adquirida por meio de questionamento implacável e por acreditar na idéia que emergirá das respostas. Mais ainda, ele aprende que as lembranças, as imagens e as histórias extraídas por meio do *perezhivanie* somente transformarão a idéia numa verdade se ele acredita nela. Na segunda natureza de Stanislavski não se acredita em algo porque é verdadeiro: ao contrário, algo é verdadeiro porque se acredita nele.

Se a maiêutica é a técnica da mente dilatada por excelência, o que podemos aprender na maiêutica acerca da mente dilatada em si? O que podemos aprender acerca dos processos que ativam a mente dilatada e que determinam como ela trabalha, mesmo apenas no caso histórico de Stanislavski?

22-23. Stanislavski (acima) em *Wit Works Woe*, de Griboyedov (1906), e (p. 56) em *Otelo*, de Shakespeare (1896).

Uma grande parte se revela imediatamente que:

— peripécia,
— precisão,
— desorientação,

são as características específicas e fundamentais do questionamento socrático. Em maiêutica, muda-se intencionalmente a direção do questionamento de súbito, não para *confundir*, mas para *des-orientar* a sucessão do pensamento e livrá-lo do lugar-comum.

Peripécia mental, saltos na sucessão do pensamento, desorientação... tudo pressupõe precisão. É a precisão do detalhe, a confrontação cara a cara, não batalha à grande distância em nome de uma verdade escondida, que causa o colapso das resistências que impedem o pensamento de fluir multiformente, mas com coerente e verídica vida.

Se essas são as modalidades de questionamento socrático, deve-se lembrar que o ator que questiona a si mesmo na procura do *perezhivanie* é, e ao mesmo tempo, o questionador e o que responde.

Mudando a pergunta muda-se a resposta; desorientando, torna-se desorientado em si; insistindo na precisão, fica-se obrigado a respeitar o detalhe que torna uma *idéia* crível, isto é, verdadeira.

Se o diálogo platônico é a técnica primária para induzir o *perezhivanie* no aluno do *sistema*, podemos dizer que o monólogo platônico é o estado mental dos atores que procuram pelo *perezhivanie* por si mesmo (o que é quase sempre o caso).

A mente no *perezhivanie*, a mente dilatada do ator stanislavskiano, é portanto, caracterizada pela peripécia, desorientação, precisão.

****

E assim nossa estratégia aproxima-se do círculo completo.

A mente dilatada, com seus próprios meios específicos, está baseada nos mesmos princípios que definem o corpo dilatado. Ela é, real e concretamente, a dimensão mental do nível pré-expressivo.

A mente dilatada corresponde ao corpo dilatado, de tal forma que ambos são aspectos de uma presença não dividida e indivisível: presença *física e mental*. O corpo dilatado e a mente dilatada são as duas faces do mesmo processo, que tem a ver com o corpo/mente em vida do ator.

Notas

1. "Robota aktëra nad soboj v tvorceskom protsesse perezhivanie" e "Robota aktëra nad soboj v tvorceskom protsesse voplostcenia" são o segundo e terceiro volumes da edição russa das obras de Stanislavski. Esses dois textos referem-se, respectivamente, a *A preparação do Ator* e a *A construção da personagem*, mas eles não são exatamente a mesma coisa. De fato, os dois textos americanos são edições reduzidas dos respectivos textos russos e, mais ainda, são organizados usando um esquema de argumentos que não está presente na edição original. Esta organização, somada à amputação da continuidade do texto russo, também obscurece a forma de diálogo narrativo, que é, entretanto, de importância fundamental para uma leitura correta da obra de Stanislavski. A edição italiana *Il lavoro dell'attore* (Bari, Laterza, 1975, 2 volumes) é mais fidedigna, pois combina o segundo e o terceiro volume da edição russa num texto simples, completo, e não há manipulação da organização interna.

2. Cavalo de prata (Silver Horse) é a transcrição de um seminário para coreógrafos organizado por Eugenio Barba no México em 1985. Está publicado num número especial de *Escenica*, 1986, a revista teatral da Universidade Autônoma do México, editada por Patrícia Cardona. Uma tradução francesa pode ser encontrada em *Le Théâtre qui danse, Bouffoneries*, novembro de 1989, dedicada à sessão do ISTA que aconteceu em Salento, Itália, em 1987.

3. *Minha vida na Arte* é uma edição reduzida de *Moja zhizn'v iskusstvo* (o primeiro volume da edição russa das obras de Stanislavski). A edição francesa, com um prefácio de Jacques Copeau, foi feita da edição americana. A edição italiana, *La mia vita nell'arte* (Turim, Einaudi, 1963), é, entretanto, completa.

DRAMATURGIA

AÇÕES EM TRABALHO

EUGENIO BARBA

A palavra "texto", antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa " tecendo junto". Neste sentido, não há representação que não tenha "texto".

Aquilo que diz respeito ao texto (a tecedura) da representação pode ser definido como "dramaturgia", isto é, *drama-ergon*, o "trabalho das ações" na representação. A maneira pela qual as ações trabalham é a trama.

⁂

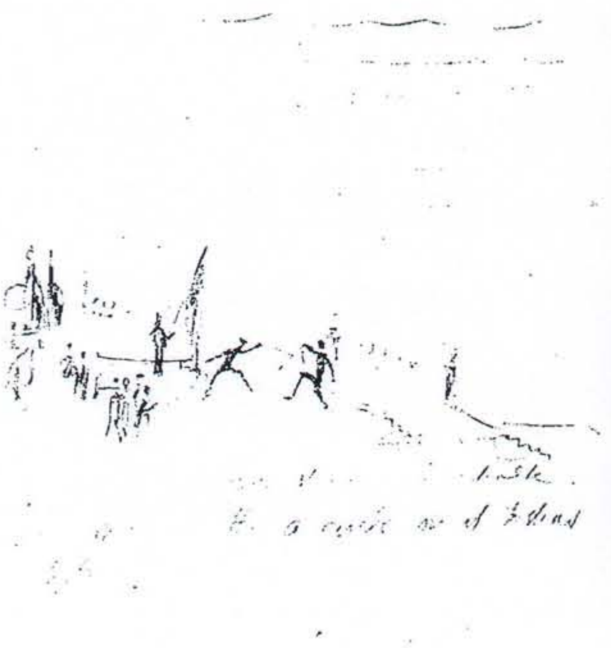
Na dramaturgia de uma representação, nem sempre é possível diferenciar o que é "direção" e o que o autor "escreveu". Essa distinção é clara apenas no teatro que procura *interpretar* um texto escrito.

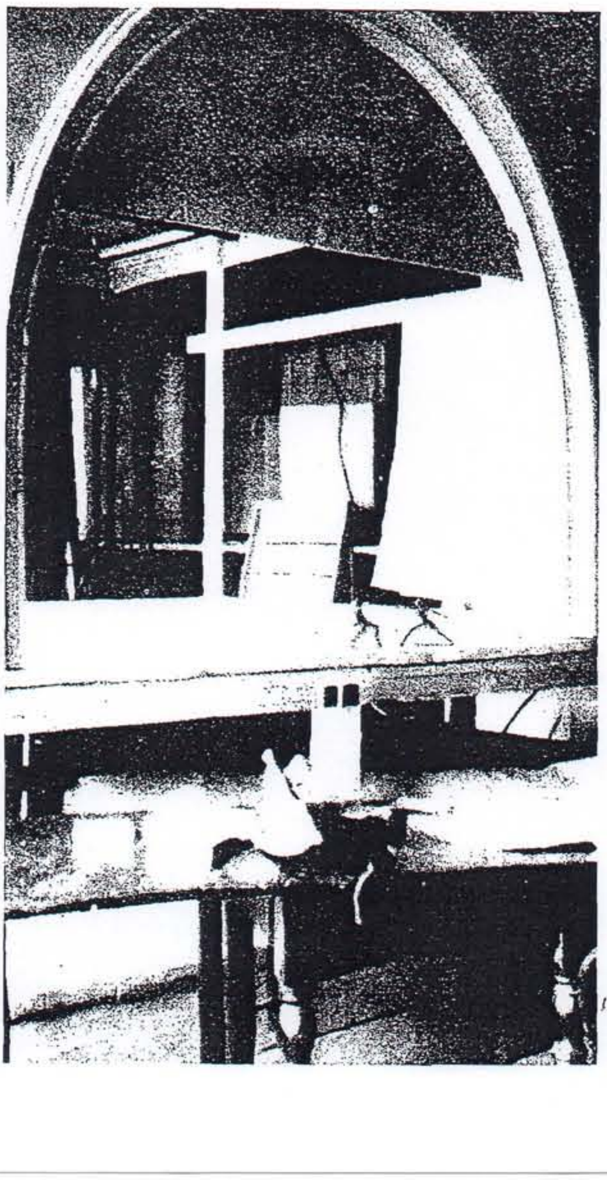
A diferenciação entre dramaturgia autônoma do espetáculo, remonta a Aristóteles quando trata da tradição da tragédia grega. Ele chamou a atenção para dois campos diferentes de investigação, os textos escritos e o modo como eles são representados. A idéia de que existe uma dramaturgia que é identificável apenas num texto escrito autônomo e que é a matriz da representação, é uma conseqüência daquelas ocasiões na história, quando a lembrança de um teatro foi passada adiante por meio de palavras ditas pelas personagens em sua representações. Tal distinção não seria mesmo concebível se fossem as representações em sua integridade que estivessem sendo examinadas.

Numa representação, as ações (isto é, tudo que tem a ver com a dramaturgia) não são somente aquilo que é dito e feito, mas também os sons, as luzes e as mudanças no espaço. Num nível mais elevado de organização, as ações são os episódios da história ou as diferentes facetas de uma situação, os espaços de tempo entre dois clímax do espetáculo, entre duas mudanças no espaço — ou mesmo a evolução da contagem musical, a mudança da luz e as variações do ritmo e intensidade que um fator desenvolve seguindo certos temas físicos precisos (maneiras de andar, de manejar bastões, de usar maquiagem ou figurino). Os objetos usados na representação também são *ações*. Eles são transformados, adquirem diferentes significados e colorações emotivas distintas. Todas as relações, todas as interações entre as personagens ou entre as personagens e as luzes, os sons e o espaço, são ações. Tudo que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação.

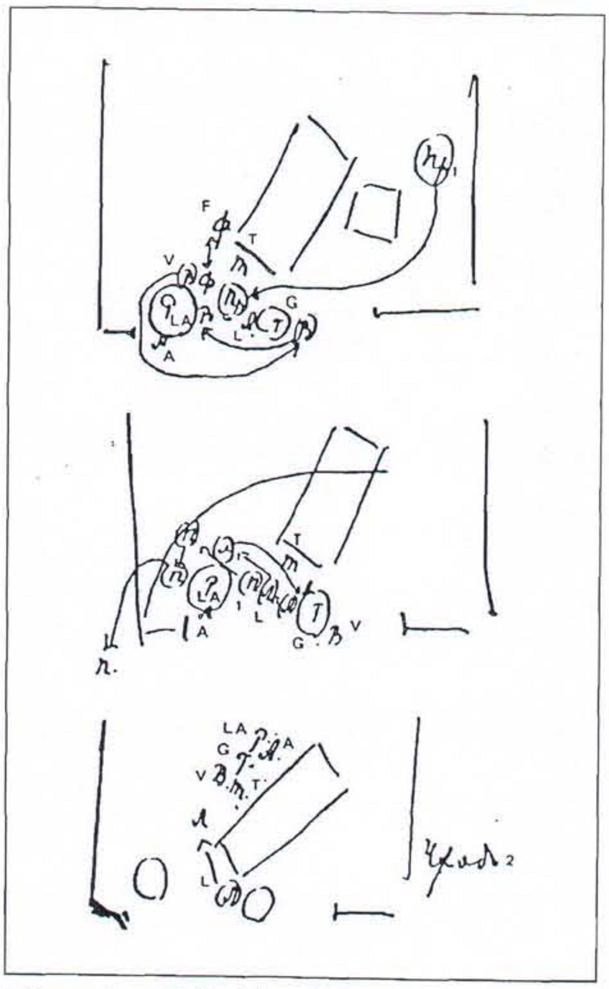
A lista poderia ser longa. Não é tão importante definir o que é uma ação ou quantas existem numa representação. Importante é observar que as ações só são operantes quando estão entrelaçadas, quando se tornam textura: "texto".

A trama pode ser de dois tipos. O primeiro tipo é conseguido pelo desenvolvimento de ações no tempo por meio de uma





1-2. O texto torna-se ação. Em cima, uma página da agenda guardada por Edward Gordon Craig (1872-1966) para a encenação do *Hamlet*, de Shakespeare, no Teatro de Arte de Moscou, 1909-1910. Ato V, cena 2: o duelo entre Hamlet e Laertes. À direita, modelo de palco do Teatro de Arte de Moscou: usando esta escala móvel e cortes de cartolina, Craig explicou seu conceito para a direção de *Hamlet* e suas idéias para os movimentos das personagens para Stanislavski e seus atores. Neste quadro as figuras duelantes de Hamlet e Laertes (Ato V, cena 2) podem ser vistas do lado direito do palco.



3. Diagramas de encenação desenhados por Stanislavski para a aparência dos viajantes no segundo ato de *O jardim das cerejeiras* de Tchekov (1904).

concatenação de causas e efeitos, ou através de uma alternância de ações que representa dois desenvolvimentos paralelos. O segundo tipo ocorre somente por meio da *simultaneidade*: a presença simultânea de várias ações.

Concatenação e *simultaneidade* são as duas dimensões da trama. Elas não são duas alternativas estéticas ou duas dimensões da trama. Elas são os dois pólos cuja tensão e dialética determinam a representação e sua vida: ações em trabalho — dramaturgia.

*****

Voltemos à importante distinção — investigada especialmente por Richard Schechner — entre o teatro baseado na encenação (*mise-en-scène*) de um texto previamente escrito e teatro baseado num "texto de representação". Essa distinção pode ser usada para definir duas diferentes abordagens ao fenômeno teatral e, portanto, resultante em duas representações diferentes.

Por exemplo: enquanto o texto escrito é reconhecível e transmissível antes e independentemente da representação, o texto de representação existe apenas no fim do processo de trabalho e não pode ser transmitido.

De fato, seria tautológico dizer que o texto de representação (isto é, o espetáculo) pode ser transmitido pelo espetáculo. Mesmo se usasse uma técnica de transcrição semelhante à usada para a música, na qual várias seqüências horizontais podem ser arranjadas verticalmente, seria impossível passar adiante a informação: quanto mais exatamente se tentasse fazer isso, mais ilegível se tornaria. Mesmo o registro mecânico, sonoro e visual do espetáculo apreende somente uma parte do texto de representação, excluindo (pelo menos no caso das representações que não usam um palco italiano) as complexas montagens de relações ator-espectador, distância-proximidade, e privilegiando, em todos os casos nos quais as ações são simultâneas, uma simples montagem dentre muitas. De fato, isso reflete somente o modo de ver de *um* observador.

A distinção entre teatro baseado num texto escrito, ou, em qualquer caso, num texto composto *a priori* e usado como a matriz da encenação, e teatro cujo único texto significativo é o texto de representação, simboliza muito bem a diferença entre teatro "tradicional" e "novo".

Essa distinção torna-se mais útil se nos desejamos mover de uma classificação do moderno fenômeno teatral para uma análise microscópica ou uma investigação anatômica do *bios* cênico da vida dramática: dramaturgia.

Desse ponto de vista, a relação entre um texto de representação e um texto composto *a priori* não parece mais uma contradição, mas uma situação complementar, uma espécie de oposição dialética. O problema não é, portanto, a escolha de um pólo ou outro, a definição de um ou outro tipo de teatro. O problema é de equilíbrio entre o *pólo de concatenação* e o *pólo de simultaneidade*.

A única coisa prejudicial que pode ocorrer é a perda do equilíbrio entre esses dois pólos.

*****

Quando uma representação é baseada num texto composto de palavras, há o perigo de que o equilíbrio na representação seja perdido por causa do predomínio das relações lineares (a trama como concatenação). Isto prejudicará a trama, compreendida como o tecer das ações simultâneas presentes.

Se o significado fundamental da representação é dado pela interpretação literal de um texto escrito, haverá uma tendência a favorecer esta dimensão da representação, que se assemelha à dimensão linear da linguagem. Haverá uma tendência a considerar como elementos secundários todas as tramas que nascem da conjunção de várias ações ao mesmo tempo, ou simplesmente tratá-los como ações que não são tecidas juntas, como ações de fundo, de contorno.

A tendência para subestimar a importância do pólo de simultaneidade para a vida da peça é reforçada na maneira moderna de pensar, pelo tipo de representação que Eisenstein em seu tempo já estava chamado de "nível real de teatro", isto é, o cinema. No cinema, a dimensão linear é quase absoluta e a vida dialética das ações entretecidas (a trama) depende basicamente de dois pólos: a concatenação de ações e a concatenação da atenção de um observador abstrato, o olho do filtro que seleciona primeiros planos (aproximações), tomadas à distância etc.

A força do cinema sobre a nossa imaginação aumenta o risco de que o equilíbrio entre os pólos de concatenação e simultaneidade desapareça quando realizamos representações. O espectador não tende a atribuir um valor significativo ao entretecimento de ações e comportamentos simultâneos — em oposição ao que ocorre na vida cotidiana — como se houvesse um elemento favorecido na representação, particularmente adequado para estabelecer o significado da peça (as palavras, as aventuras do protagonista etc.).

Isso explica por que um "espectador normal", no Ocidente, freqüentemente acredita que não compreende totalmente as representações baseadas na trama simultânea de ações, e por que ele se encontra em dificuldade quando encara a lógica de muitos teatros orientais, que lhe parecem complicados ou sugestivos por causa de seu "exotismo".

Se se empobrece o pólo de simultaneidade, limita-se a possibilidade de fazer com que significados complexos surjam do espetáculo. Esses significados não derivam de uma concatenação complexa de ações, mas da trama de muitas ações dramáticas, cada uma imbuída de seu próprio significado simples, e da reunião dessas ações por meio de uma simples unidade de tempo. Assim, o significado de um fragmento de representação não é apenas determinado por aquilo que lhe precede e segue. Mas também pela multiplicidade de facetas cuja presença tridimensional, por assim dizer, faz com que ele viva no tempo presente da sua própria vida.

Em muitos casos, isso significa que, quanto mais difícil se torna, para um espectador, interpretar ou julgar imediatamente o significado do que está acontecendo diante de seus olhos e em sua cabeça, mais forte é a sensação de viver através de uma experiência. Ou, dito de maneira mais obscura, mas talvez mais perto da realidade: mais forte é a experiência de uma experiência.

O entrelaçamento simultâneo de várias ações na representação causa algo semelhante ao que Eisenstein descreve a partir de *Vista de Toledo* de El Greco: que o pintor não reconstrói uma paisagem real, mas constrói uma síntese de várias paisagens, fazendo uma montagem dos diferentes lados de um prédio, incluindo até os lados que não são visíveis, mostrando vários elementos — tirados da realidade, independentemente de cada um — numa relação nova e artificial.

Essas possibilidades dramatúrgicas se aplicam a todos os níveis diferentes e a todos os distintos elementos da representação tomados um a um, assim como à trama total. O ator, por exemplo, obtém efeitos de simultaneidade tão logo rompe o *schema* abstrato de movimentos, tal como o espectador é capaz de prevê-lo.

Ele compõe suas ações ("compõe" usado aqui em seu significado original, derivado de *cum-ponere*, "colocar junto") numa síntese que é, de longe, afastada do comportamento cotidiano. Nesta montagem ele segmenta as ações, escolhendo e dilatando certos fragmentos, compondo os ritmos, conseguindo um equivalente à ação real por meio do que Richard Schechner chama a "restauração do comportamento".

O uso do texto escrito em si, quando ele não é interpretado apenas como uma concatenação de ações, pode guiar elementos e detalhes, que não são dramáticos em si, numa trama simultânea.

Podemos extrair de *Hamlet*, por exemplo, certas informações: traços da envelhecida contenda entre Noruega e Dinamarca são encontrados no conflito entre o pai de Hamlet e o pai de Fortinbrás; a Inglaterra precisa pagar impostos à Dinamarca, que relembra os dias dos vikings: a vida da corte recorda a Renascença; as alusões a Wittenberg refletem as decisões da Reforma. Todas essas várias facetas históricas (que podemos realmente *usar* como *diferentes* facetas históricas) podem ter várias opções por meio das quais a peça pode ser interpretada: neste caso, uma faceta escolhida eliminará as outras.

Elas também podem, entretanto, ser entrelaçadas juntas numa síntese com muitos elementos históricos simultaneamente presentes, cujo " significado" relacionado com a interpretação de Hamlet — isto é, o que a peça mostrará para os espectadores — não é previsível. Quanto mais o diretor entrelaça os diferentes fios de acordo com sua própria lógica, mais o significado do espetáculo parecerá surpreendente, motivado e inesperado, até mesmo para o próprio diretor.

Algo semelhante pode ser dito para o protagonista da peça, para Hamlet. A concatenação das ações reunidas de Shakespeare (sua montagem) geralmente resulta numa imagem de Hamlet como sendo um homem em dúvida, indeciso, consumido pela melancolia, um filósofo doente inadequado para a ação. Mas essa imagem não corresponde a todos os simples elementos da montagem total de Shakespeare. Hamlet age com decisão quando mata Polônio; ele falsifica a mensagem de Cláudio para o rei da Inglaterra com decisão fria; ele derrota os piratas; ele desafia Laertes; rapidamente observa e vê através dos estratagemas de seus inimigos; ele mata o Rei. Para um ator (e um diretor) todos esses detalhes, tomados um a um, podem ser usados como evidência com a qual se pode construir uma interpretação coerente de Hamlet. Mas eles também podem ser usados como indícios de aspectos diferentes e contraditórios de comportamento a serem reunidos numa síntese, que não é o resultado de uma decisão prévia acerca de que espécie de caráter se deseja dar a Hamlet.

Como pode ser visto, esta simples hipótese nos traz para mais perto do processo criativo (isto é, processo de composição) de muitos dos grandes atores da tradição ocidental. Em seu trabalho cotidiano eles não começavam nem começam com a interpretação de uma personagem, mas desenvolvem seu trabalho seguindo um roteiro não baseado no *quê*, mas no *como*, reunindo aspectos que a princípio pareceriam incoerentes do ponto de vista do realismo habitual, e terminando com uma síntese formalmente coerente.

***

Ações em trabalho (dramaturgia) tornam-se vivas por meio do equilíbrio entre os pólos de concatenação e simultaneidade. Há um risco de esta vida estar perdida com a perda de tensão entre os dois pólos.

Enquanto a perda do equilíbrio em prol da concatenação desliza o espetáculo para a sonolência de uma legibilidade confortável, a perda do equilíbrio em prol da simultaneidade pode resultar em arbitrariedade, caos. Ou incoerência incoerente. É fácil ver que esses riscos são maiores para quem trabalham sem o guia de um texto previamente composto.

Texto escrito, texto de representação, a concatenação ou dimensão linear, a dimensão da simultaneidade ou tridimensional: esses são elementos sem nenhum valor positivo ou negativo. O valor positivo ou negativo depende da qualidade da relação entre esses elementos.

Quanto mais a representação fornece ao espectador a experiência de uma experiência, mais ele deve dirigir sua atenção para a complexidade das ações que estão acontecendo, de modo a não perder seu senso de direção, seu sentido de passado e futuro — isto é, a história, não como uma anedota, mas como o "tempo histórico" da representação.

Todos os princípios que possibilitam dirigir a atenção do espectador podem ser extraídos da vida da representação (das ações que estão em trabalho): o entrelaçamento por meio da concatenação e o entrelaçamento por meio da simultaneidade.

Criar a vida de um espetáculo não significa somente entrelaçar suas ações e tensões, mas também montar a atenção do espectador, seus ritmos, para induzir nele tensões, sem tentar impor uma interpretação.

Por um lado a atenção do espectador é atraída pela complexidade da ação, sua presença; por outro lado se exige continuamente que o espectador avalie essa presença e essa ação à luz do seu conhecimento do que acabou de acontecer e na expectativa (ou questionamento) do que acontecerá em seguida.

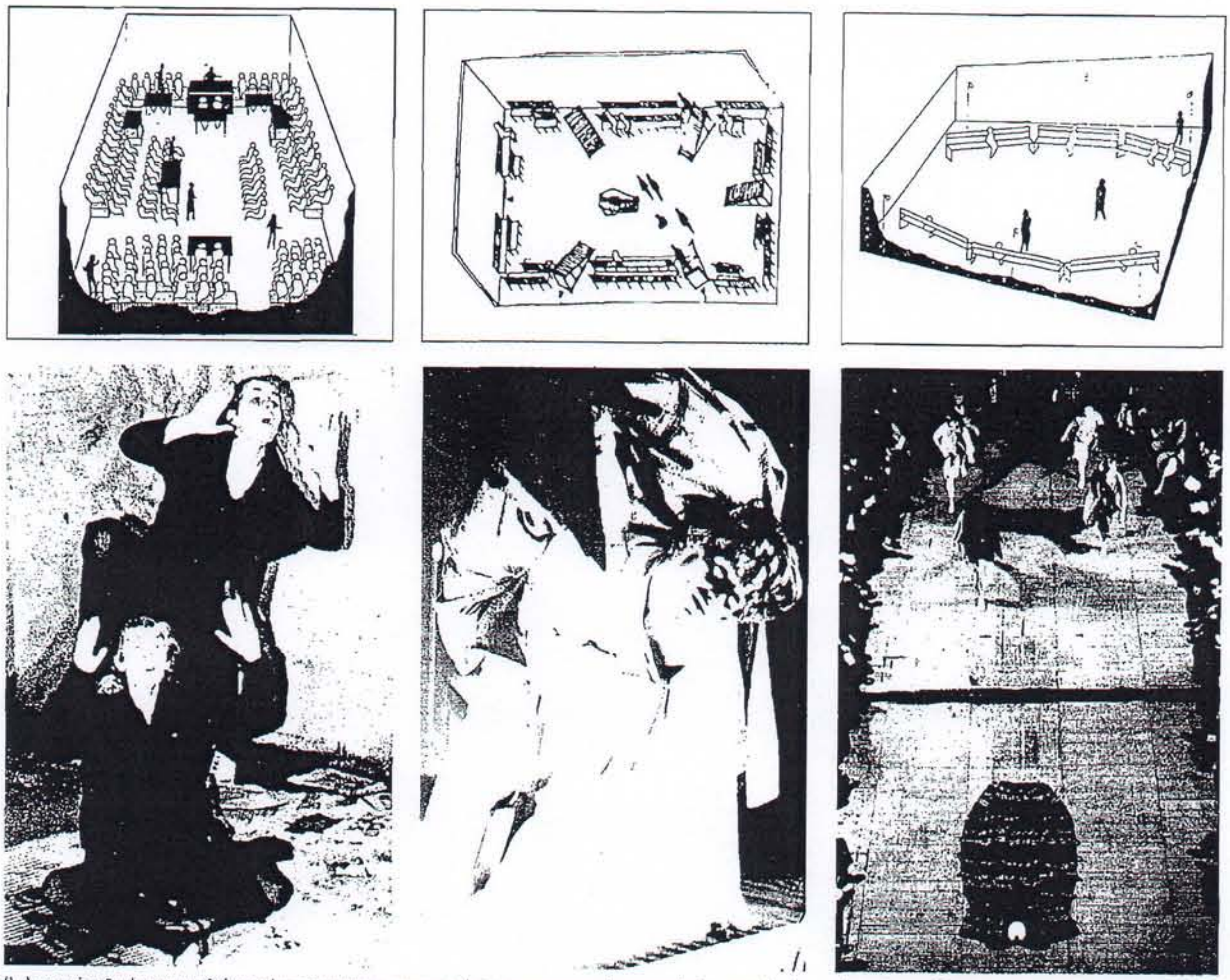
Como ocorre com a atenção do ator, a atenção do espectador deve ser capaz de viver num espaço tridimensional, governado por uma dialética própria, equivalente à dialética que governa a vida.

Na análise final pode-se relatar a dialética entre o entrelaçamento por meio da concatenação e o entrelaçamento por meio da simultaneidade das naturezas complementares (e não o oposto) dos hemisférios esquerdo e direito do cérebro.

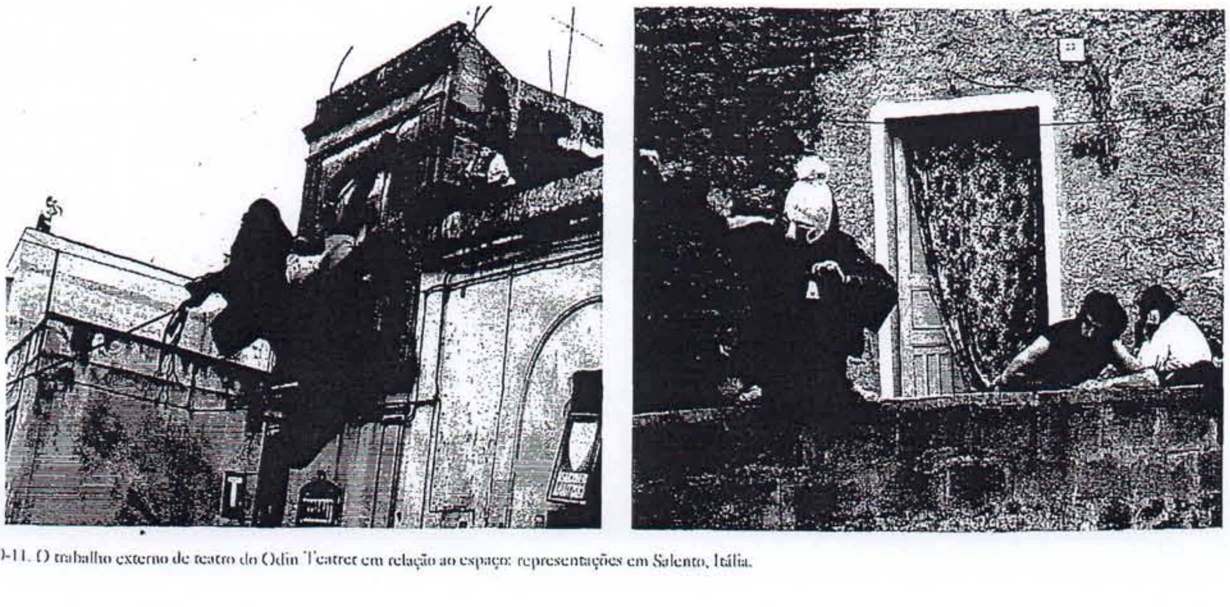
Cada espetáculo do Odin Teatret usa o espaço cênico de uma maneira diferente. Os atores não se adaptam a determinadas dimensões especiais (como ocorre no palco italiano), mas modelam a arquitetura do espaço de acordo com as exigências dramatúrgicas específicas de cada nova montagem.

Mas não apenas os respectivos espaços ocupados pelos atores e espectadores mudam de espetáculo para espetáculo. Durante um mesmo espetáculo, os atores às vezes trabalham dos lados da área de atuação, outras vezes no meio; assim determinados espectadores experimentam certas ações em aproximações (primeiros planos) — quando os atores estão a alguns centímetros deles — enquanto outros espectadores vêem o quadro total por um ângulo muito maior.

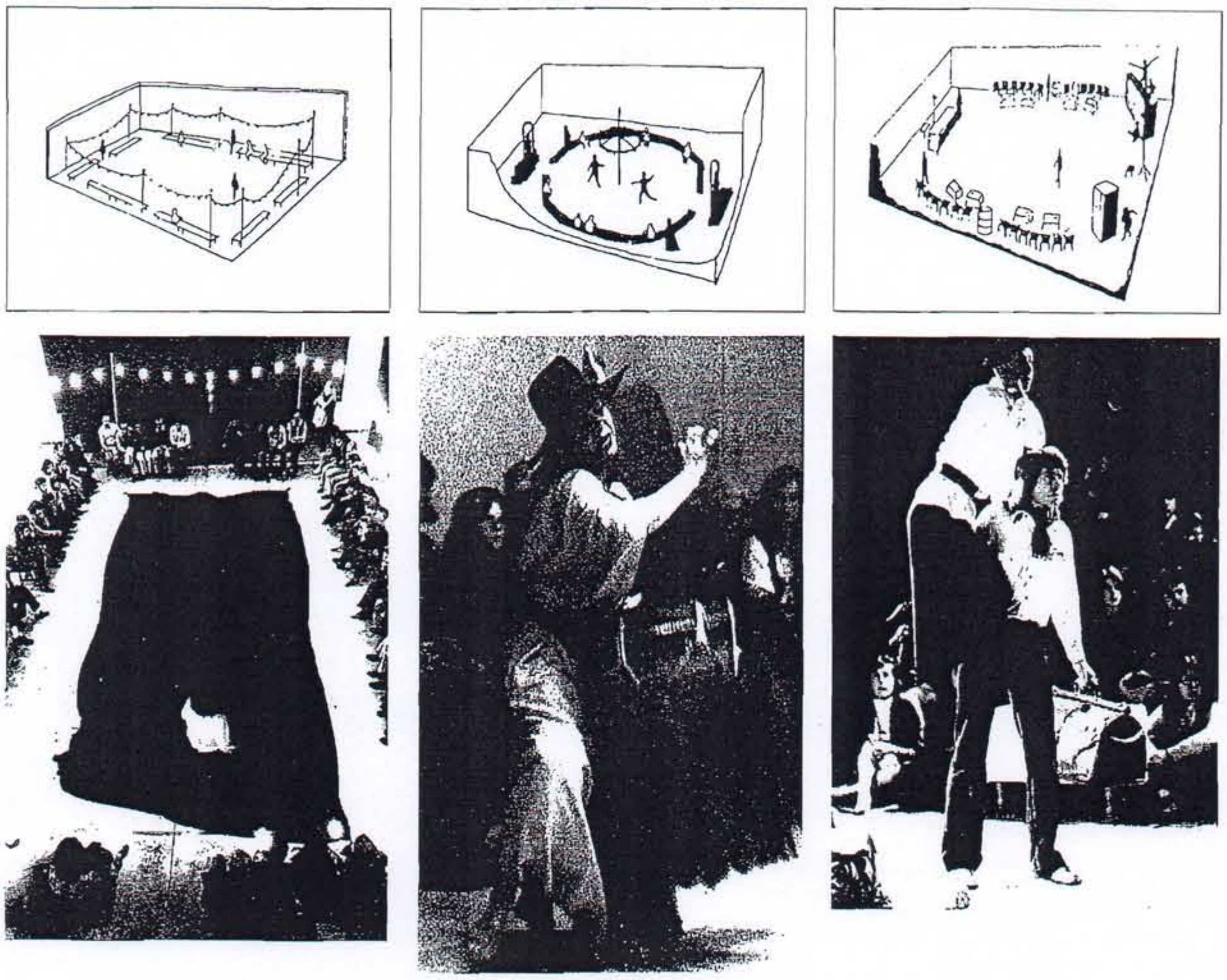
Esses mesmos princípios são usados em espetáculos externos (veja página seguinte), que acontecem em praças e ruas, em sacadas e em cima de telhados de cidades ou vilas. Neste caso, o ambiente já existe e aparentemente não pode mudar, mas o ator pode usar sua presença para fazer uma personagem dramática surgir da arquitetura que normalmente não somos capazes de ver, por causa dos hábitos cotidianos e usos que não mais experimentamos com um olho são.



4-9. A organização do espaço cênico: colocar os atores e os espectadores no espaço e criar uma relação entre eles é uma das ações mais importantes no pólo de concatenação-simultaneidade do texto de representação. Exemplos de relações de proximidade ator-espectador em vários espetáculos do Odin Teatret: à esquerda, *Ornitofilene* (1965); no centro, *Kaspariana*, 1967; à direita, *Ferai*, 1969.

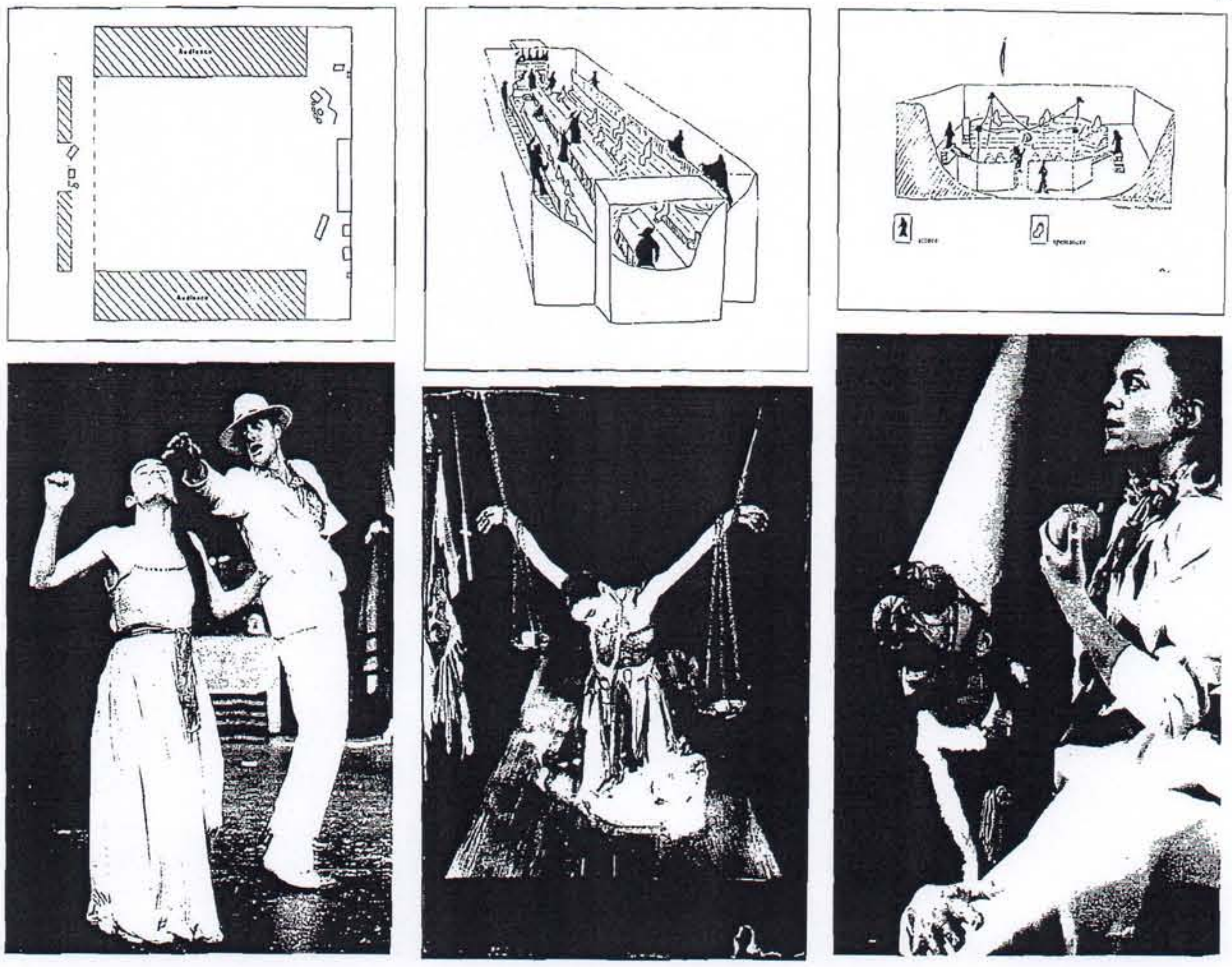


10-11. O trabalho externo de teatro do Odin Teatret em relação ao espaço: representações em Salento, Itália.

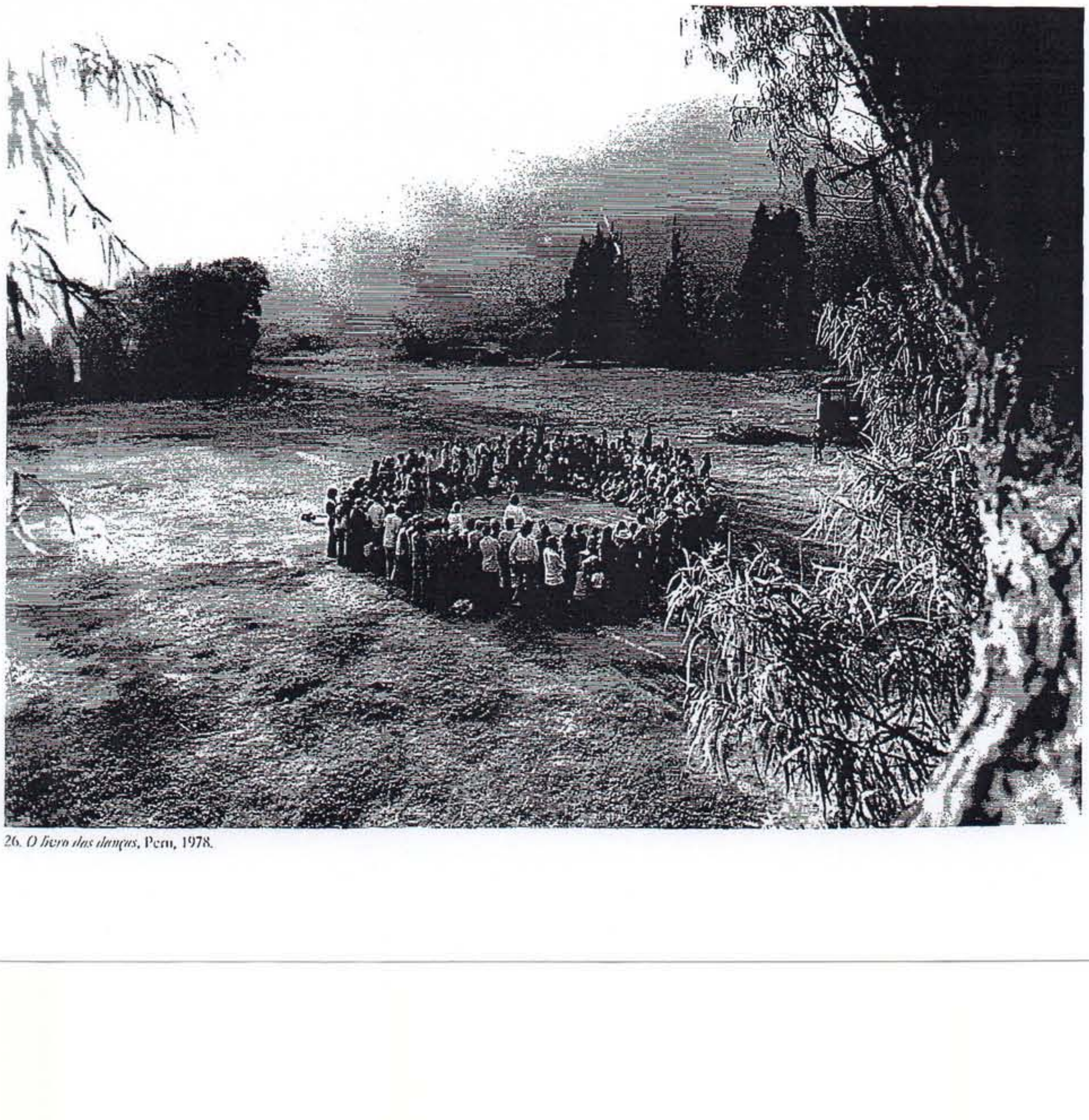


12-17. À esquerda, *A casa de meu pai*, 1972; no centro, *Vem! E o dia será nosso*, 1976; à direita, *As cinzas de Brecht*, 1982.

18-21. O trabalho externo de teatro no Odin Teatret em relação ao espaço. Representações no Peru e no Chile.



20-25. À esquerda, *O milhão*, 1979; no centro, *O Evangelho de Oxyrhincus*, 1985; à direita, *Talabot*, 1988.



26. *O livro das danças*, Peru, 1978.

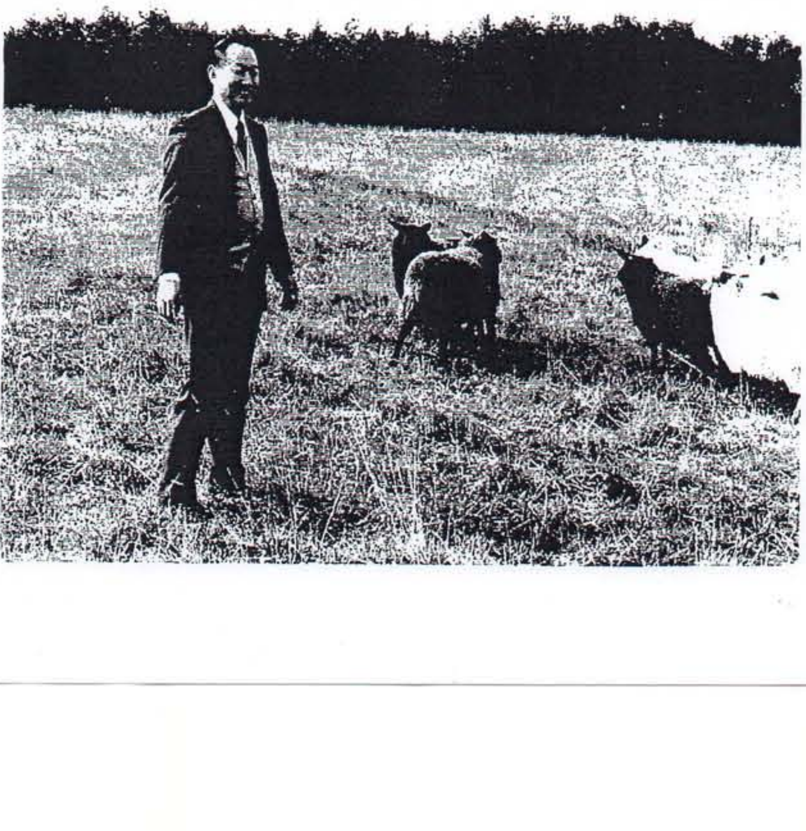
ENERGIA

Energia: poder, força, capacidade para realizar trabalho. (Penguin English Dictionary, *Penguin Books, Harmondsworth, Inglaterra, 1984.*)

A energia do ator é uma qualidade facilmente identificável: é sua potência nervosa e muscular. O fato de essa potência existir não é particularmente interessante, já que ela existe, por definição, em qualquer corpo vivo. O que é interessante é a maneira pela qual essa potência é moldada num contexto muito especial: o teatro. A cada momento de nossas vidas, conscientemente ou não, modelamos nossa energia. Além desse uso cotidiano da energia, há também um uso excedente de energia que não usamos para mover, atuar, estar presente e intervir no mundo circundante, mas a usamos para atuar, mover, estar presente, numa maneira teatral eficiente. Estudar a energia do ator, portanto, significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com situações não-cotidianas.

As diversas constelações desses princípios são as bases das técnicas de várias tradições: de Decroux até o Kabuki, do Nô ao balé clássico, de Delsarte até Kathakali... Mas eles também são as bases de várias técnicas individuais: de Buster Keaton a Dario Fo, de Totó a Marcel Marceau, de Ryszard Cieslak a Iben Nagel Rasmussen... (F. Taviani, *L'energia dell'attore come premessa — A energia do ator como premissa*).

1-2. Mei Lanfang (1894-1961), especializado em papéis femininos na ópera chinesa. Seu filho Mei Baoju é um ator do mesmo gênero e é visto aqui representando e em situações da vida cotidiana: à esquerda, demonstrando um *tan* (papel feminino) no ISTA de Holstebro (1986) e, abaixo, caminhando pelo campo ao redor de Holstebro (1986).



Kung-fu

Toda tradição teatral tem sua própria maneira de dizer se o ator funciona ou não como tal para o espectador. Este "funcionamento" tem muitos nomes: no Ocidente o mais comum é *energia*, *vida* ou simplesmente, a *presença* do ator. Nas tradições teatrais orientais, outros conceitos são usados, como veremos, e encontram-se expressões como *prana* ou *shakti* na *Índia*; *Koshi*, *ki-hai* e *yugen* no Japão; *chikara*, *taxu* e *bayu* em Bali; *Kung-fu* na China.

Para adquirir esta força, esta vida, que é uma qualidade intangível, indescritível e incomensurável, as várias formas teatrais codificadas usam procedimentos muito particulares, um treinamento e exercícios bem precisos. Esses procedimentos são projetados para destruir as posições inertes do corpo do ator, a fim de alterar o equilíbrio normal e eliminar a dinâmica dos movimentos cotidianos.

É paradoxal que essa qualidade ilusória seja conseguida por meio de exercícios concretos e tangíveis. Esse paradoxo é tipificado pela palavra *Kung-fu*, que é tanto o nome de um exercício específico quanto a frase usada para descrever a dimensão impalpável pela qual chamamos a presença do ator.

Em chinês, *Kung-fu*, conhecido no Ocidente como uma técnica de combate, significa literalmente "a habilidade para resistir". Ele tem, entretanto, muitos outros significados: é o nome da arte marcial nacional, mas também se refere a qualquer disciplina, capacidade ou habilidade que é dominada so-

mente por esforço contínuo. Pode significar trabalho que é executado, cumprido, e potência, mas também um resultado de um estudioso em qualquer campo intelectual (o nome do filósofo chinês Confúcio é uma adaptação ocidental de *kung-fu-tsu*). Assim, não existe uma interpretação exata do significado: tudo depende do contexto no qual é usado. *Kung-fu* é freqüentemente empregado como expressão genérica de exercício; cada mestre de qualquer arte ou ciência peculiar pode ser descrito como possuidor de *Kung-fu*.

O termo é, de fato, aplicado a uma série de conceitos complementares, desde o exercício ou treinamento até os resultados dessas atividades. Para um ator, ter *Kung-fu* significa "estar em forma", ter praticado e continuar a praticar um treinamento peculiar, mas também significa possuir aquela qualidade especial que o faz vibrar e o torna presente, e que indica que ele dominou todos os aspectos técnicos de seu trabalho.

3-4. Mei Lanfang, acima, perto do fim da vida e em roupas cotidianas demonstrando um movimento da Ópera de Pequim, e, à esquerda, como ele apareceu no começo de sua carreira representando personagens femininas guerreiras.

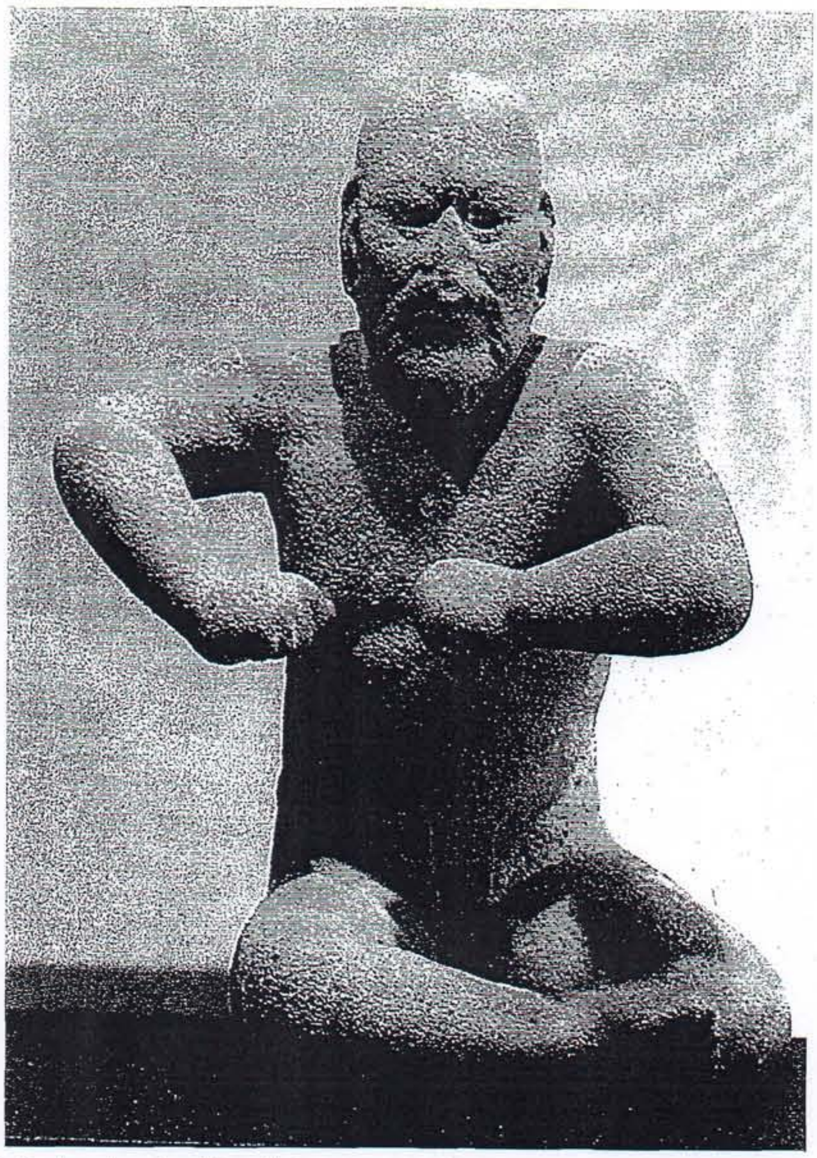
Energia e continuidade

Uma fotografia extremamente rara de 1935 (Fig. 6) mostra um aluno da Ópera de Pequim aprendendo a dominar o uso de *Ts'ai chi'ao* e em adquirir *Kung-fu* com auxílio do seu mestre. *Ts'ai chi'ao* são calçados especiais que deformam os pés de tal maneira que todo o peso do corpo é sustentado pelos dedos. Esses calçados eram usados tradicionalmente pelas mulheres, cujos pés eram diminuídos por bandagens apertadas usadas desde o nascimento, e foram depois adaptados para os pés normais dos atores *tân*, que desempenham papéis femininos.

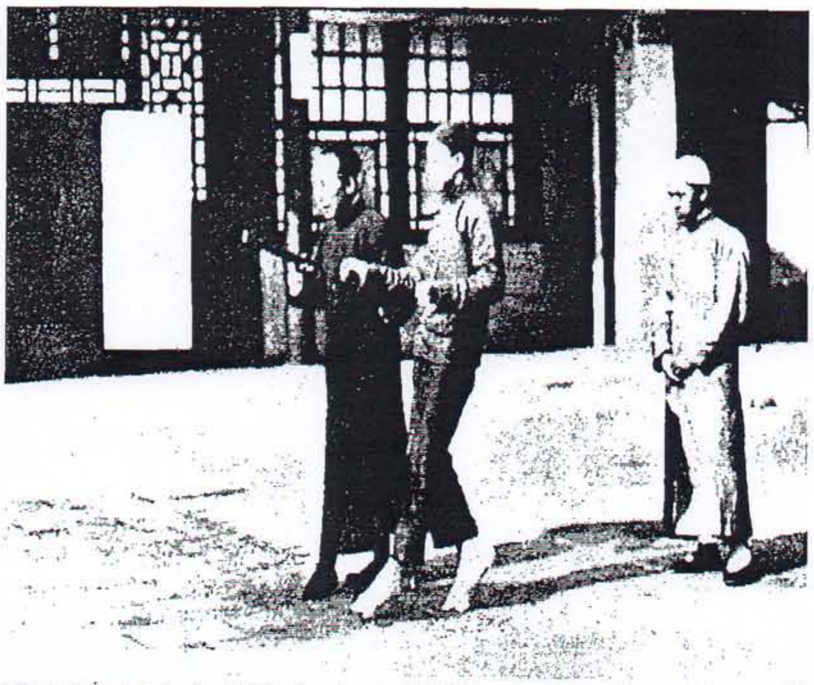
Em sua autobiografia, Mei Lanfang (1894-1961), que foi sem dúvida o maior ator da Ópera de Pequim, famoso tanto na China quanto no Ocidente, descreve a maneira como ele treinou e adquiriu *Kung-fu* durante sua aprendizagem.

> 'Há certos movimentos básicos para a categoria *tau-chingyi* [a mulher respeitável], papel que deve ser praticado durante um longo período de tempo antes de poder atingir a precisão do alto dos *ts'ai chi'ao*. Eles incluem o caminhar, abrir e fechar uma porta, os movimentos da mão, o indicar com os dedos, o balançar as mangas, o tocar o cabelo nas têmporas, o tirar um sapato, o levantar uma mão e invocar o céu, o fazer oscilar o braço para lamentar algo, o caminhar ao redor do palco e desfalecer numa cadeira.
>
> Lembro-me de usar um banco alto para exercitar-me quando era bem jovem, um tijolo era colocado no banco e subindo-o com os *ts'ai chi'ao* nos pés procurava permanecer sobre o tijolo durante o tempo que um bastão de incenso leva para queimar. A primeira vez, quando comecei, as pernas tremiam, foi uma tortura. Não pude ficar de pé por mais do que um minuto antes de se tornar insuportável e ter de pular. Mas, após algum tempo, minhas costas e pernas desenvolveram os músculos apropriados e gradualmente aprendi a ficar em pé solidamente sobre o tijolo. No inverno pratiquei luta e caminhei sobre o gelo com os *ts'ai chi'ao*. A princípio escorregava facilmente, mas, uma vez acostumado a caminhar sobre o gelo, foi menos cansativo assumir os mesmos movimentos no palco sem os *ts'ai chi'ao*. Qualquer coisa que faça, você atravessará um estágio difícil para alcançar outro mais fácil; para encontrar a doçura vale o amargo incômodo.
>
> Costumava ter bolhas nos meus pés quando praticava com *ts'ai chi'ao* e sentia muita dor. Pensava que meu mestre não deveria ter obrigado um garoto com pouco mais de dez anos a passar por tais experiências severas, e sentia-me amargurado com isso. Mas hoje, com meus sessenta anos, consigo fazer as posições da mulher guerreira em óperas como *The Drunken Beauty [A linda bêbada]* e *The Mountain Fortress [A fortaleza da montanha]*, sei que posso fazê-lo somente porque meu mestre foi severo comigo durante meu treinamento básico".

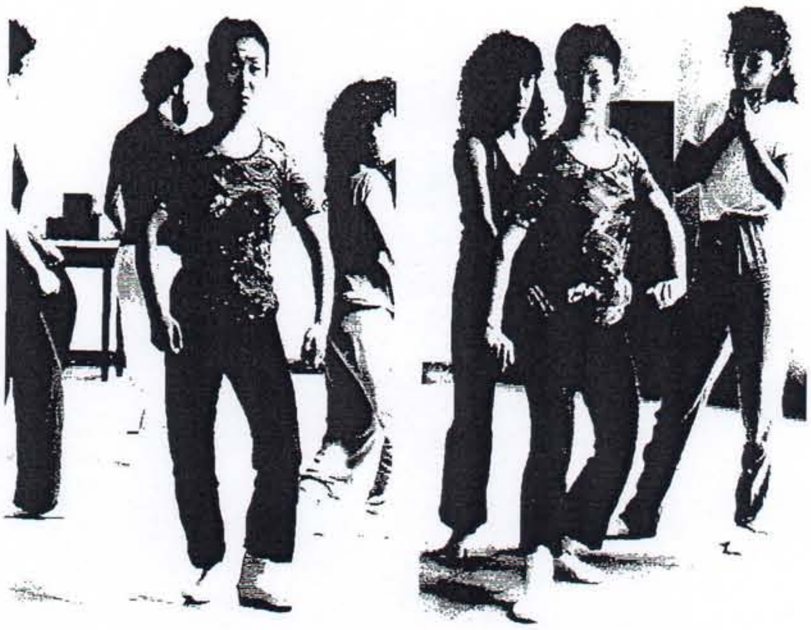
(Mei Lanfang, *Autobiografia*.)



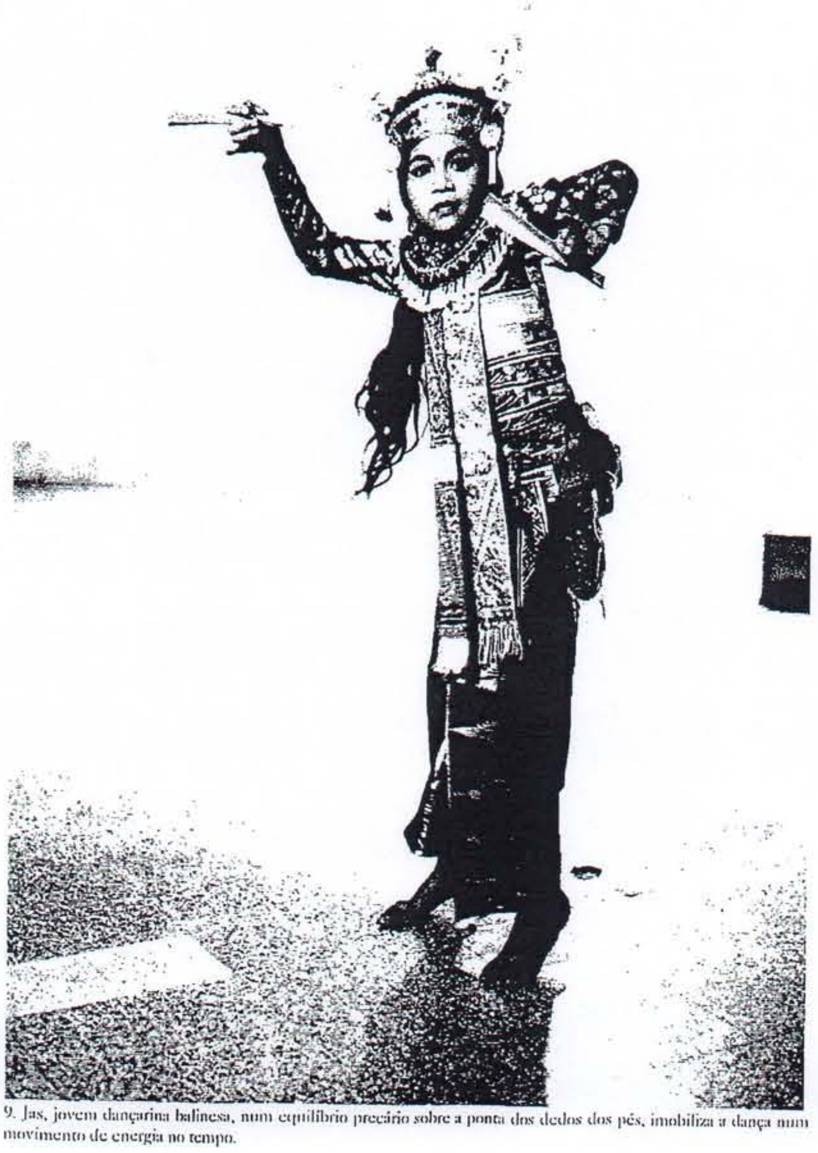
5. *O lutador*, escultura olmeca (Museu Nacional de Antropologia, Cidade do México). Apesar da imobilidade da pose, a figura tem aparentemente uma tensão enrugada e possui uma força que salta da pedra. Ou, como disse Octavio Paz, escritor mexicano contemporâneo: "A imobilidade é o abraço de dois amantes".



6. Escola da Ópera de Pequim (1925): treinando com o *ts'ai chi'ao*, os sapatos para deformar os pés em papéis femininos. O mestre-guia ajuda o aluno: o bastão que o mestre segura sob seu braço fala por si mesmo.



7-8. Katsuko Azuma, dançarina de Buyo, demonstrando a maneira típica de andar usada no teatro clássico japonês, e numa posição de energia no tempo (ISTA de Volterra, 1981). As maneiras de segurar os braços numa posição fixa, de dobrar as pernas e de deslizar usando o *tabi*, as meias brancas bifurcadas, são muito mais visíveis sem quimono.



9. Jas, jovem dançarina balinesa, num equilíbrio precário sobre a ponta dos dedos dos pés, imobiliza a dança num movimento de energia no tempo.

Koshi,Ki-hai, bayu

"No Japão, ainda que cada uma das diferentes tradições teatrais (Nô, Kyogen, Kabuki) tenha sua própria terminologia particular, há uma simples palavra que todas elas usam para definir a presença do ator: *Koshi*.

Em japonês, *Koshi* se refere a uma parte muito específica do corpo: o quadril. Quando caminhamos normalmente, o quadril segue o movimento das pernas. Mas, se desejamos reduzir o movimento do quadril, isto é, criar um eixo fixo no corpo, temos de dobrar os joelhos e mover o tronco como um só bloco (Figs. 7-8).

Bloqueando o quadril e evitando que ele siga os movimentos das pernas, dois diferentes níveis de tensão são criados no corpo: na parte inferior (as pernas que devem mover-se) e na parte superior (o tronco e a coluna vertebral, que está comprometida forçando para baixo sobre o quadril).

O arranjo desses dois níveis de tensão oposta dentro do corpo pede um equilíbrio peculiar, envolvendo a cabeça e os músculos do pescoço, tronco, bacia e pernas. O tônus muscular total do ator é alterado. Ele usa muito mais energia e precisa realizar um esforço maior do que quando caminha de acordo com sua técnica cotidiana."

(Eugenio Barba, *Antropologia Teatral: Primeira hipótese.)*

No teatro Nô, em particular, encontramos um termo mais amplo para a energia do ator: *Ki-hai* que significa " o acordo profundo (*hai*) do espírito (*Ki*, no sentido de *pneuma* e *spiritus*, respiração) com o corpo." *Ki-hai* é equivalente ao termo *prana* do sânscrito, significando *pneuma* e *spiritus*, e é usado pelos atores tanto na Índia quanto em Bali.

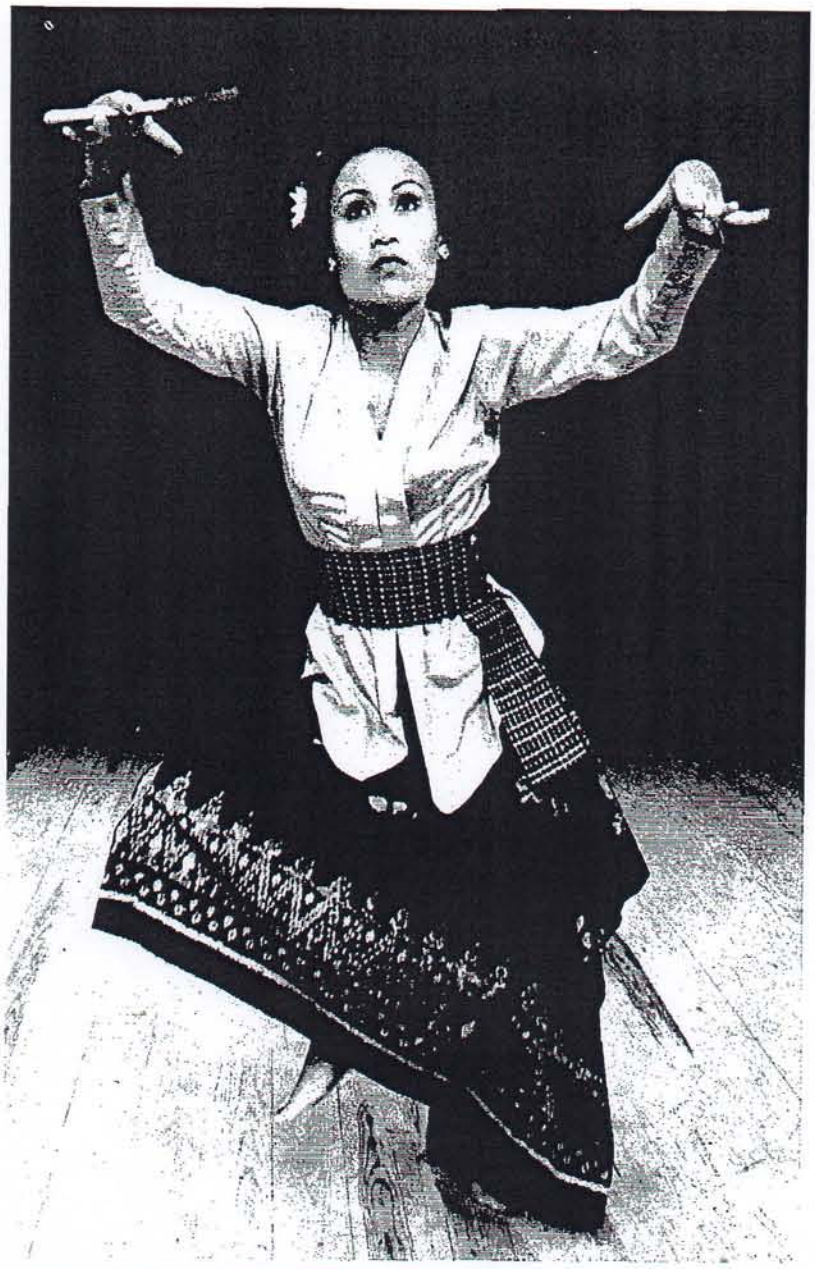
Em Bali, há três palavras usadas para definir a presença do ator: *Chikará* (*Cesta Kara*), *taksu* e *bayu*. *Chikará* é a força que o ator adquire com treinamento regular e rigoroso. *Taksu*, por outro lado, é uma espécie de inspiração divina independente, que toma posse do ator e não está sob seu controle. Um ator pode dizer "houve ou não *Taksu*, hoje", mas a presença ou a ausência de *Chikará* depende inteiramente dele.

Bayu, "vento" e "respiração" (*spiritus*), é, entretanto, o termo geralmente usado para descrever a presença do ator; a frase *pengunda bayu* se refere à distribuição correta de sua energia. Como o *Ki-hai* japonês, o termo balinês *bayu* é uma descrição literal do crescer e decrescer de uma força que levanta o corpo inteiro, e cuja complementação gera vida.

10-11. Em todo homem há uma mulher e em toda mulher há um homem. Esse lugar-comum — ou verdade universal — não auxilia o ator a se tornar consciente da natureza dupla e afilada da energia individual, a existência da energia do *anima* e *animus*. Seria um erro falar de energia masculina ou feminina ou de equipará-la com energia *animus* e *anima*, respectivamente. Seria igualmente um erro pensar que um ator é guiado somente por uma dessas energias: ambas estão sempre presentes, e um ator experiente sabe como equilibrar seu uso, acentuando uma ou outra de vez em quando.

O uso dessa alternância do fluxo de energia é muito claro quando se pensa em atores universalmente conhecidos como Charlie Chaplin (1889-1977), visto aqui em *Ombro Armas*, ou Anna Magnani (1908-1973), vista aqui numa cena de Luchino Visconti, em *Bellissima* (1951). A qualidade da energia de Chaplin é suave, tipicamente *anima*, mas ninguém sonharia dizer que ele é feminino. Uma atriz como Anna Magnani mostra predominantemente uma qualidade de energia *animus* mas, da mesma forma, ninguém alegaria que ela é masculina.

A alterância entre energia *animus* e *anima* é claramente discernível em atores e dançarinos indianos, balineses ou japoneses, particularmente quando estão contando ou dançando histórias que envolvem muitas personagens; essa alternância é perceptível, de maneira semelhante, nos atores ocidentais, dançarinos e mímicos que também passaram por um treinamento, que não faz diferenciação entre os sexos. A habilidade para modelar a complementaridade de sua energia permitiu a muitos atores fascinar e surpreender por contradizer o comportamento social estereotipado homem-mulher. No cinema, por exemplo, pode-se considerar somente o aspecto *animus* de atrizes como Greta Garbo, Katherine Hepburn e Bette Davis, ou as emanações *anima* de atores como Marlon Brando, James Dean, Montgomery Clift ou Robert de Niro.



Animus-Anima

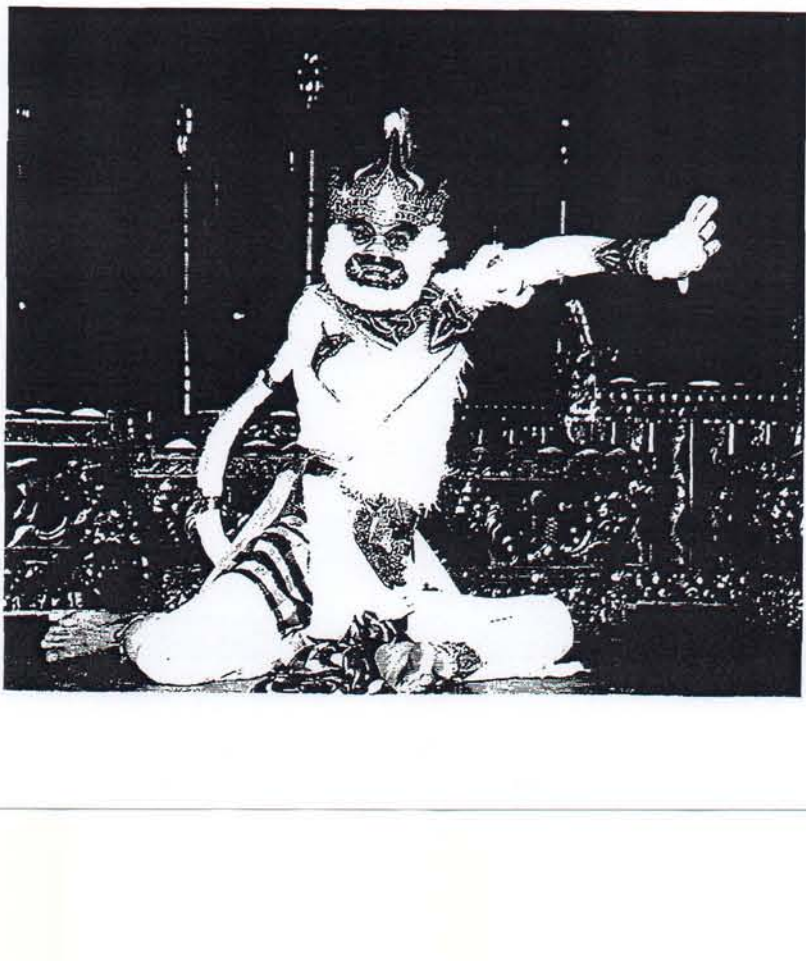
"Venília e Salácia eram duas deusas romanas: uma era a deusa das ondas que chegam às praias, a outra era a deusa das ondas que retornam ao mar. Por que duas deusas, se a água que vem para a praia e a água que se move novamente para o mar é a mesma água? A substância e a força podem ser as mesmas, mas a direção e qualidade da energia são diferentes, opostas. A mesma variação da energia da onda, a mesma dança das duas deusas, pode ser descoberta no substrato pré-expressivo dos 'atores', na mistura dos perfis de sua energia de margem dupla, a vigorosa energia *animus* e a suave energia *anima*.

Antes de ser considerada uma entidade puramente espiritual, antes de se tornar platônica e católica, pensava-se que a alma era um vento, um fluxo contínuo que animava o movimento e a vida dos animais e seres humanos. Em muitas culturas, não somente na Grécia antiga, o corpo era e é comparado a um instrumento de percussão: sua alma é a batida, a vibração, o ritmo.

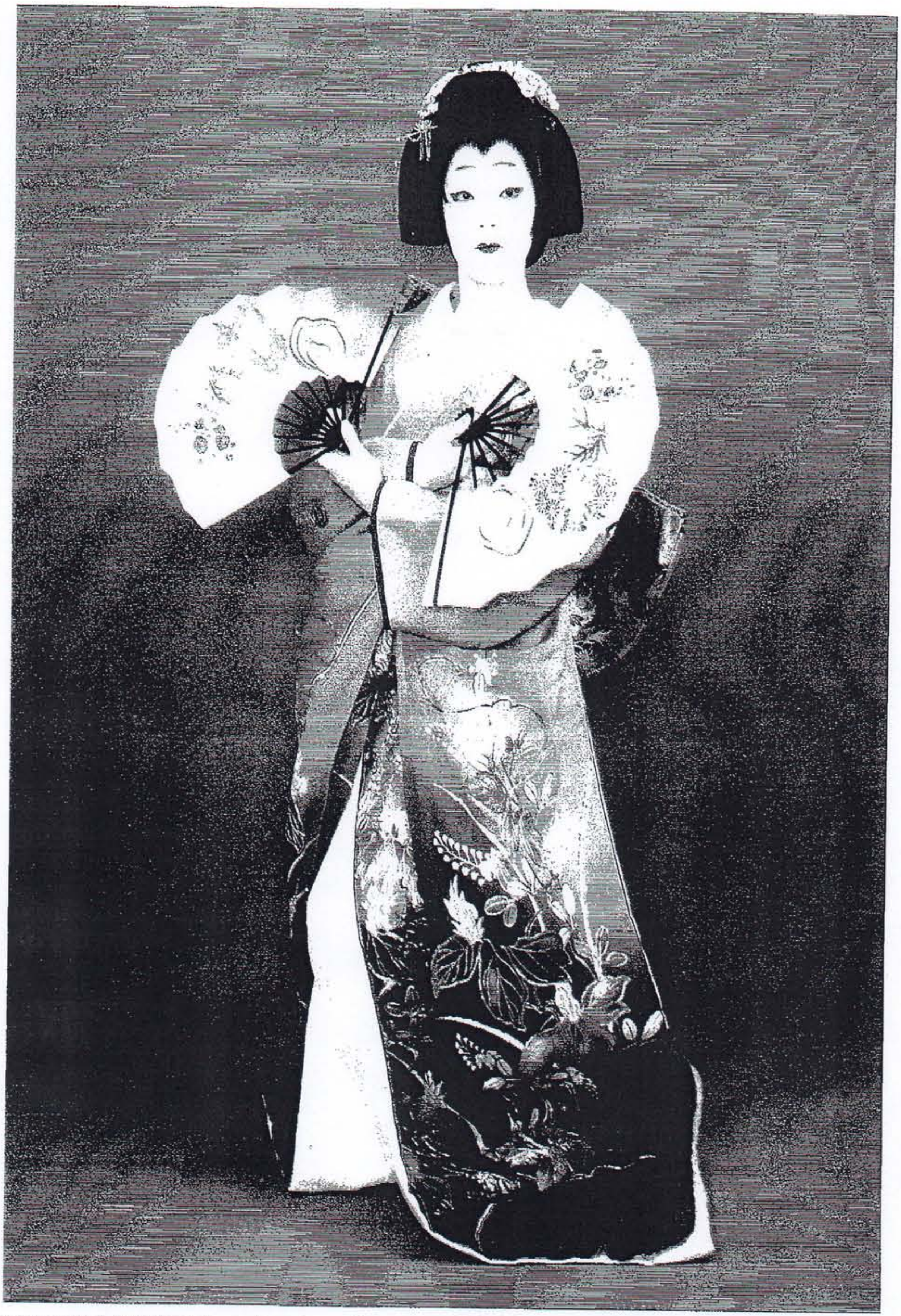
Este vento — vibração e ritmo — pode mudar de aspecto por meio de uma mutação sutil de sua tensão interna. Boccaccio, comentando sobre Dante e recapitulando o comportamento de uma cultura milenar, disse que quando o *anima*, o vento vivo e íntimo, é atraído e deseja algo, torna-se *animus* (em latim *animus* significa ar, respiração).

Energia suave, *anima*, e energia vigorosa, *animus*, são termos que nada têm que ver com a distinção entre masculino e feminino, nem com arquétipos e projeções junguianas. Eles descrevem uma polaridade muito perceptível, uma qualidade complementar de energia difícil de definir com palavras e, portanto, freqüentemente difícil de analisar, desenvolver e transmitir.

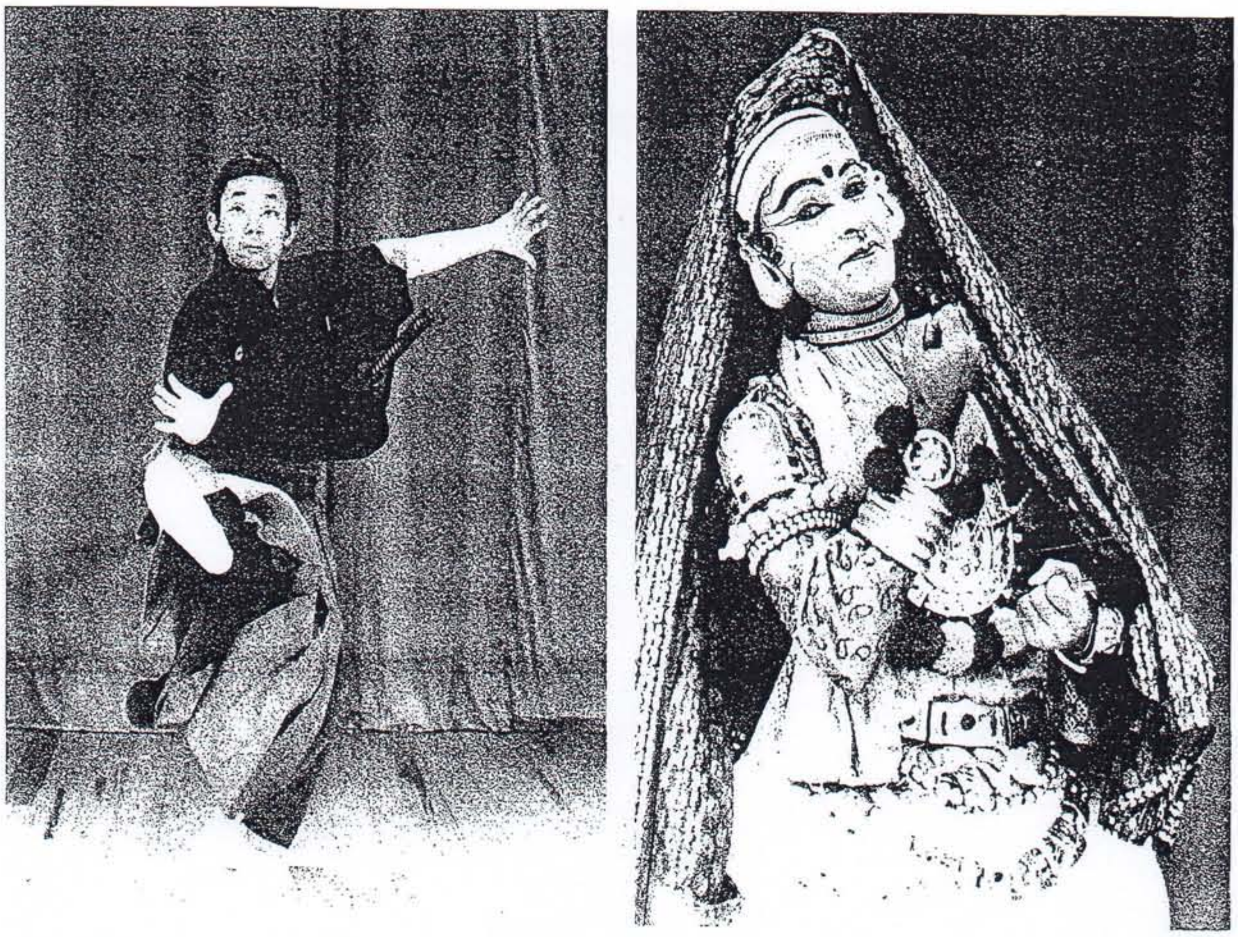
Por meio de técnicas passadas aos atores por tradição, ou por meio da constru-



12-13. Em cima, em Bali a energia é definida com o termo *bayu* (vento), no Japão o termo é *Ki-hai* (espírito, respiração), em antropologia teatral *animus* (em latim, ar, respiração) é usado. Mas, quais são os meios vigentes usados para erguer esse vento que anima as ações do ator? Isso tem que ver com o domínio de certas posições precisas, baseadas numa diferenciação bem articulada entre tensões suaves e fortes, aqui observáveis na dançarina balinesa, Desak Made Suarti Laksmi (numa demonstração no ISTA de Holstebro, 1986). Todas as formas de dança balinesa são baseadas e construídas de acordo com uma série de oposições entre *keras* e *manis*. Em baixo: Hanuman, o rei macaco no *Ramayana*. Nas histórias indonésias *Wayang Wong*, ao Hanuman é dado o nome Bayuatmaja, Filho do Vento. Não é, de fato, apenas o filho do Deus Vento, mas também possui tremenda rapidez e poderes super-humanos. Há três elementos na arte e religião balinesas que são considerados fundamentalmente interligados: *bayu*, *sabda* e *idep*, ação, palavra e pensamento, respectivamente. Quando um sacerdote brâmane ora, ele tem a oração em sua mente, as palavras em seus lábios e as ações em suas mãos (cf. *Mãos: mudras*), tudo ao mesmo tempo. Os mesmos três elementos também estão presentes na dança, onde servem para fundir intenções, movimentos e gestos com a fala.



14. O ator de Kabuki, Kan-ichi Hanayagi, no papel de uma jovem gueixa e como um samurai (veja Fig. 15, lado oposto). Quando teve início,nos meados do século XVI, o Kabuki era representado unicamente por atrizes, mas a partir do momento em que suas representações se tornaram muito licenciosas, o governo do Xogun, no interesse da moralidade pública, proibiu-as e declarou que todos os papéis femininos deveriam, daí por diante, ser representados somente por homens. Esses atores eram chamados *onnagata*. Como um resultado disso, os *onnagata* eram capazes de desenvolver uma série de técnicas refinadas e elaboradas para interpretar papéis femininos, conseguindo um grau de perfeição tão grande que mesmo hoje a fascinação exercida pelo Kabuki é, em grande parte, devida às suas habilidades. Assim a antiga e bem estabelecida tradição japonesa de papéis femininos sendo representados por atores também típica de outros tradicionais teatros asiáticos, tais como a Ópera de Pequim e Kathakali (veja Fig. 16, lado oposto), demonstra como a interpretação de um papel depende, não do sexo do ator, mas sim da maneira como ele modela sua energia.



15-16. À esquerda, Kan-ichi Hanayagi agora no papel de um samurai fazendo uma demonstração no ISTA de Holstebro (1986). À direita o ator K. N. Vijayakumar representando um papel feminino no teatro Kathakali no ISTA de Holstebro (1986).

ção de uma personagem, eles adquirem uma forma extracotidiana de comportamento. Eles dilatam sua presença e, conseqüentemente, também a percepção do espectador. Eles são o corpo-em-vida na ficção do teatro ou dança. Ou aspiram a isso. Para este fim repetiram as mesmas ações muitas vezes, treinaram rigorosamente. Para esse fim usam processos mentais, 'se' mágicos, subtextos pessoais. Para esse fim, imaginam que seu corpo é o centro de uma rede de tensões e resistências físicas, irreais mas eficazes. Eles usam uma técnica extracotidiana do corpo e da mente.

No nível visível parece que eles estão expressando a si mesmos, trabalhando com seu corpo e sua voz. Na realidade, eles estão trabalhando sobre algo invisível: a energia.

O conceito de energia (*energeia* = força, eficácia, de *én-ér-gou*, em trabalho) é um conceito óbvio e difícil. Podemos associá-lo ao ímpeto externo, ao grito, ao excesso de atividade muscular e nervosa. Mas ele também se refere a algo íntimo, algo que pulsa na imobilidade e no silêncio, uma força retida que flui no tempo sem se dispersar no espaço.

A energia é geralmente reduzida a modelos de comportamento imperioso e violento. Mas é, verdadeiramente, uma temperatura de intensidade pessoal que o ator pode determinar, animar, moldar e que, acima de tudo, necessita ser explorada.

A técnica extracotidiana do ator-dançarino, isto é, a presença, deriva de uma alteração do equilíbrio e postura básica, do jogo de tensões opostas, que dilata a dinâmica do corpo. O corpo é reconstruído para a ficção teatral. Esta "arte do corpo" — e, portanto, "corpo não-natural" — não é nem macho nem fêmea. No nível pré-expressivo, o sexo é de menor importância. A energia típica do macho e a energia típica da fêmea não existem. Existe somente uma energia específica deste ou daquele indivíduo.

A tarefa de um *ator* e de uma atriz é descobrir as propensões individuais da própria energia e proteger suas potencialidades, sua individualidade.

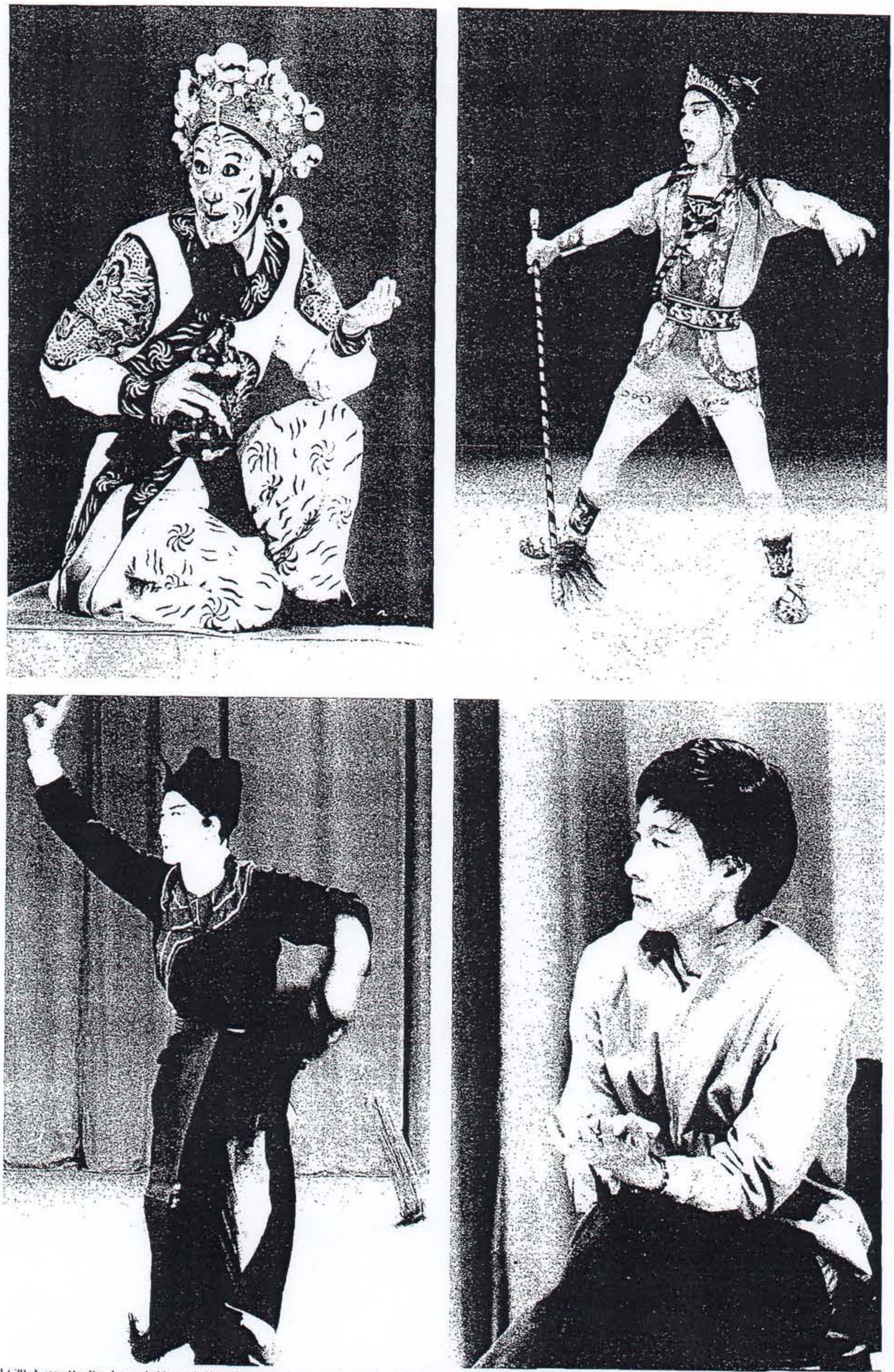
É aparentemente um ponto de partida inofensivo aprender a atuar de acordo com uma das duas perspectivas distintas, as quais se relacionam com a diferença entre sexos. Tem, entretanto, uma conseqüência: a introdução, sem justificativa, de regras e hábitos da realidade cotidiana no território extracotidiano do teatro.

No final, no espetáculo, o nível dos resultados, a presença do ator ou atriz toma forma numa figura cênica, uma personagem, na qual a caracterização masculina ou feminina é inevitável e necessária. Entretanto, é desnecessário e prejudicial quando esta caracterização masculina ou feminina é também dominante num nível ao qual ela não pertence: o pré-expressivo.

Durante a aprendizagem a diferenciação individual passa através da negação da diferenciação dos sexos. O campo complementar se dilata. Isso se vê no Ocidente (na dança moderna e na mímica), quando no treinamento — trabalho no nível pré-expressivo — não se leva em conta o que é masculino ou o que é feminino, e no Oriente, quando o ator assume tanto o papel masculino quanto o feminino. A natureza de margem dupla da energia aflora, então com maior evidência. O equilíbrio entre os dois pólos de energia, *animus* e *anima*, é preservado.

Neste contexto, os balineses falam de um contínuo entrelaçamento de *manis* e *keras*. Os indianos falam de *lasya* e *tandava*. Esses termos não se referem a mulheres e homens ou a qualidades masculinas ou femininas, mas à suavidade e ao vigor como aspectos da energia. O deus guerreiro Rama, por exemplo, é freqüentemente representado de maneira "suave": *lasya*.

Anima e *animus* indicam as duas partes de uma balança, um *concordia discors*, uma interação entre opostos, que traz à mente os pólos de um campo magnético ou a tensão entre corpo e sombra. Seria arbitrário conotá-los sexualmente."
(Eugenio Barba, *Animus-Anima*.)



17-20. A atriz Pei Yan Ling, da Opera de Pequim, como ela mesma (em baixo, à direita) e em três papéis: o Rei Macaco (em cima, à esquerda), um espírito celestial (em cima, à direita), um guerreiro (em baixo, à esquerda). Três diferentes, mas claros exemplos de energia *animus*, três personagens masculinos tornados extraordinariamente vivos por Pei Yan Ling, a mais famosa atriz do papéis masculinos da China contemporânea (demonstração no ISTA de Holstebro, 1986).

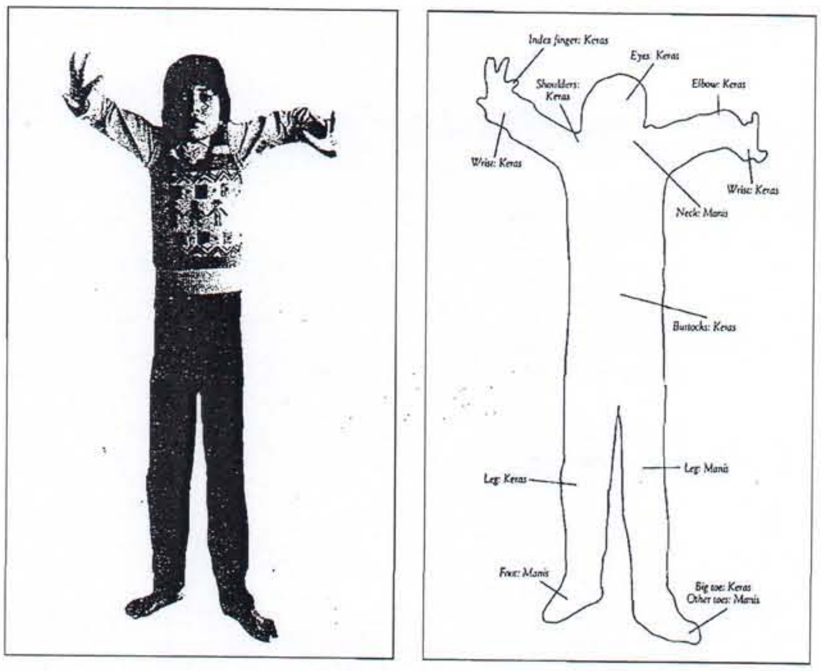
Keras e Manis

"Em Bali, energia é definida pelo termo *bayu* (vento), no Japão, *ki-hai* (espírito, respiração), em antropologia teatral usam-se os termos *animus* e *anima* (do latim, significando ar, respiração). É um vento que anima as ações do ator. Mas como se faz soprar este vento? Pelo domínio preciso das posições do corpo, que são baseadas numa bem articulada distinção entre tensões suaves e fortes. Podemos observar essas posições na dança balinesa: todas as formas de dança balinesa são, de fato, construídas sobre uma série de oposições entre *keras* e *manis*.

Keras significa forte, duro, vigoroso. *Manis* significa delicado, suave, terno. *Keras* e *manis* podem ser aplicados a vários movimentos, a posições de diferentes partes do corpo numa dança, a sucessivos movimentos na mesma representação. Essa relação é claramente visível na posição básica da dança balinesa, que do ponto de vista ocidental, pode parecer bizarra e extremamente estilizada. De qualquer modo ela é o resultado de um conseqüente alternar-se de partes do corpo na posição *keras* com partes do corpo na posição *manis*."

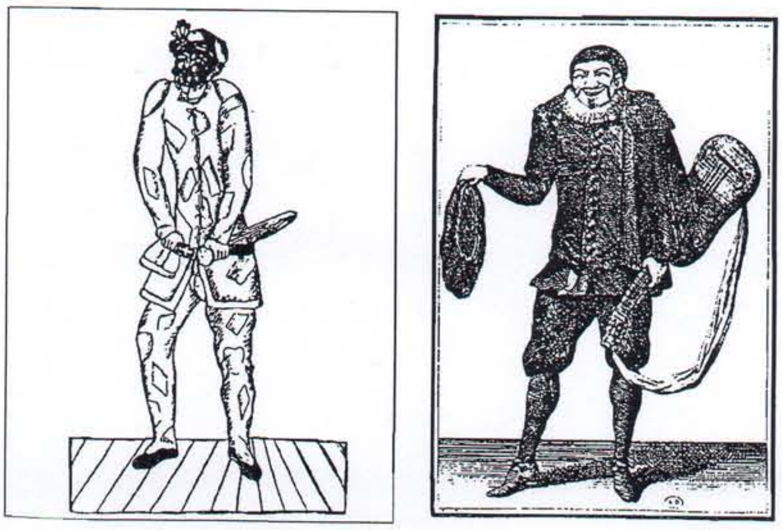
(Eugenio Barba, *Antropologia teatral*)

Se examinarmos a posição típica de passo tomada por Jas, a filha mais jovem do mestre de dança balinesa, I Made Pasek Tempo, podemos ver alternância de *keras* e *manis*. O diafragma tenso é também uma posição *keras* e é encontrada tipicamente através da Ásia, freqüentemente enfatizada pelo figurino. Tanto na China quanto na Índia, faixas de pano ou cintos apertados são usados sob o vestuário para manter comprimido o diafragma. No Japão, o tradicional *obi*, que envolve o quimono entre o peito e o quadril, é amarrado com mais firmeza enquanto traje teatral do que quando é usado na vida cotidiana.

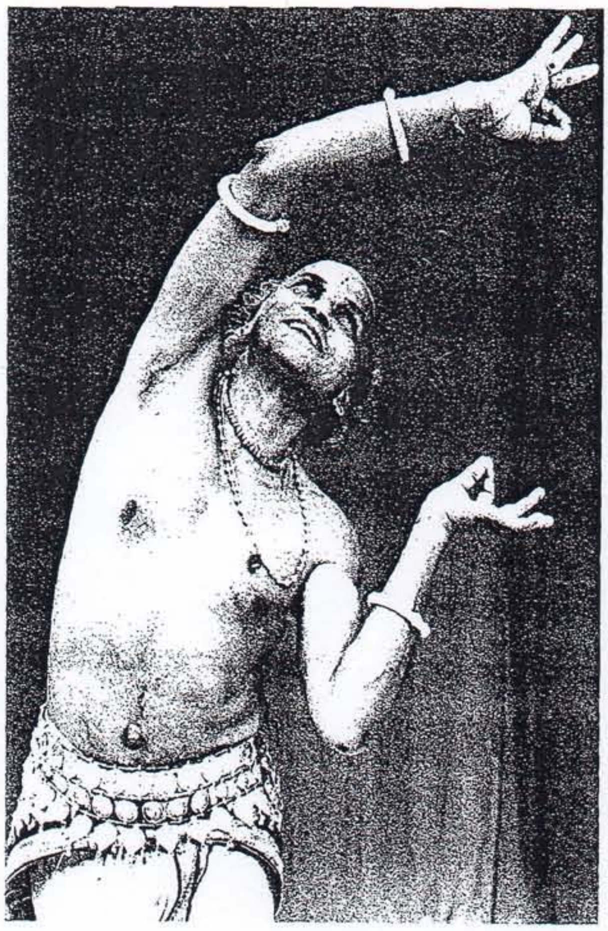


21-22. *Keras* e *manis* (forte e suave), princípios de posições de dança balinesa, ilustrados por Jas, jovem filha do dançarino e mestre I Made Pasek Tempo.

23. O ator Sardono ensinando as posições *keras* e *manis* durante uma demonstração no Seminário Balinês no Odin Teatret (Holstebro, 1974).



24-25. Um dos primeiros arlequins da Commedia dell'Arte, o ator italiano Tristano Martinelli, e a personagem Scaramouche, representada pelo famoso ator italiano Tiberio Fiorilli, mestre de Molière, revela uma analogia surpreendente com a posição básica balinesa (na qual o pescoço fica afundado entre os ombros, cf. ilustrações precendentes). Assumindo essa posição cria-se uma séria de tensões não apenas nos ombros, mas em todo o corpo do ator.



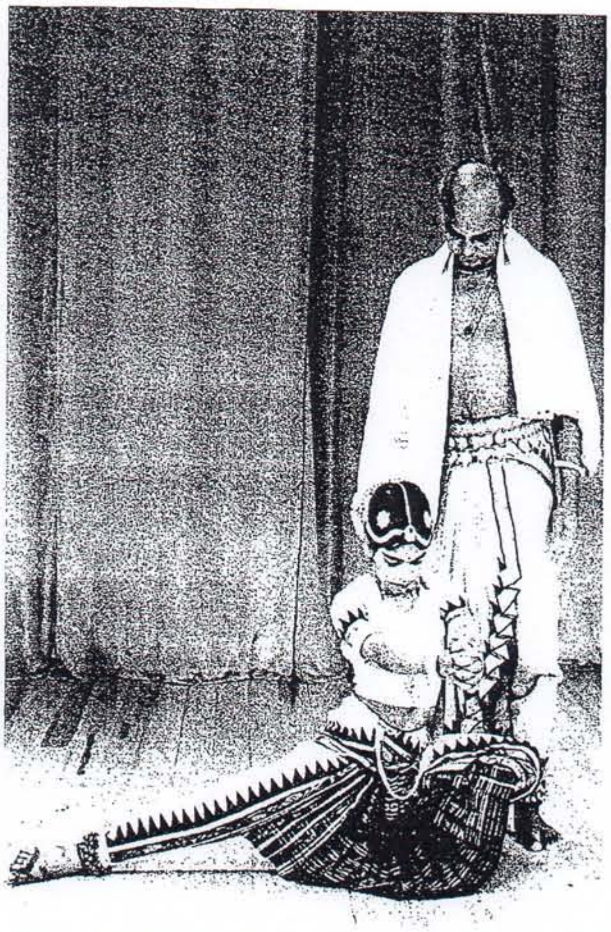
26. O *guru* Kelucharan Mahapatra, ator, dançarino e coreógrafo, considerado o mais importante arquiteto da dança Odissi contemporânea. Ele começou sua aprendizagem quando era muito jovem, aprendendo papéis feminino na tradição *gotipua* (cf. ilustrações seguintes). Hoje ele é conhecido não somente como um grande ator de papéis femininos na dança Odissi, mas também como o mestre que, com a sua aluna Sanjukta Panigrahi, restaurou o estilo Odissi, sendo agora reconhecida como uma forma de dança indiana clássica estimada no mundo inteiro.

Lasya e Tandava

Também na tradição indiana trabalha-se a energia dentro da polaridade de energia e não em relação à correspondência entre a personagem e o sexo do ator-bailarino. Os estilos de dança indiana são divididos em duas categorias principais, *lasya* (suave) e *tandava* (vigorosa). Divisão esta baseada nas maneiras como esses movimentos são executados e não no sexo do executor. A distinção entre esses dois aspectos da dança é antiga e deriva de um mito associado ao deus Shiva, Senhor da Dança, quando manifestado como Ardhanarishvara, literalmente, o "Senhor que é metade mulher". A imagem de Ardhanarishvara é tipicamente uma figura que é metade homem, o próprio Shiva, e metade mulher, a esposa de Shiva, Parvati (Fig. 35, p. 22). Essa imagem é considerada uma expressão da ação recíproca dos elementos masculino e feminino no ciclo cósmico. A primeira dança criada por Shiva Ardhanarishvara era rude e selvagem (*tandava*), ao passo que a dança criada pela sua metade Parvati era delicada e gentil (*lasya*).

A dança indiana tomou essa duas vertentes da unidade de Shiva; não somente o estilo mas também cada elemento dele (movimento, ritmo, traje, música) é definido como *tandava* se ele é forte, vigoroso, tumultuoso, ou como *lasya* se ele é leve, delicado e gentil. Por essa razão a representação da personagem não é baseada na identidade sexual do ator, mas no modelamento da energia segundo uma direção: forte ou delicada. Por exemplo, há uma tradição que sobreviveu até muito recentemente nos templos de vilas na província de Orissi. Meninos pré-adolescentes, vestidos e maquiados como mulheres, foram treinados para interpretar uma dança totalmente feminina. Os *gotipuas* eram profissionais e exibiam-se não apenas no templo, mas também para um público mais amplo: durante festivais religiosos, senhores locais chamavam-nos para apresentar fora dos templos. Nessas ocasiões eles apresentavam episódios da *krishna-lila* ou outras histórias mitológicas, como parte das celebrações religiosas.

27-32. Gautam, um aluno *gotipua* de onze anos de idade, maquiado e vestido como uma mulher, sendo conduzido em vários exercícios de treinamento pelo *guru* Kelucharan Mahapatra (demonstração no ISTA de Holstebro, 1986).



Santai, os três corpos do ator

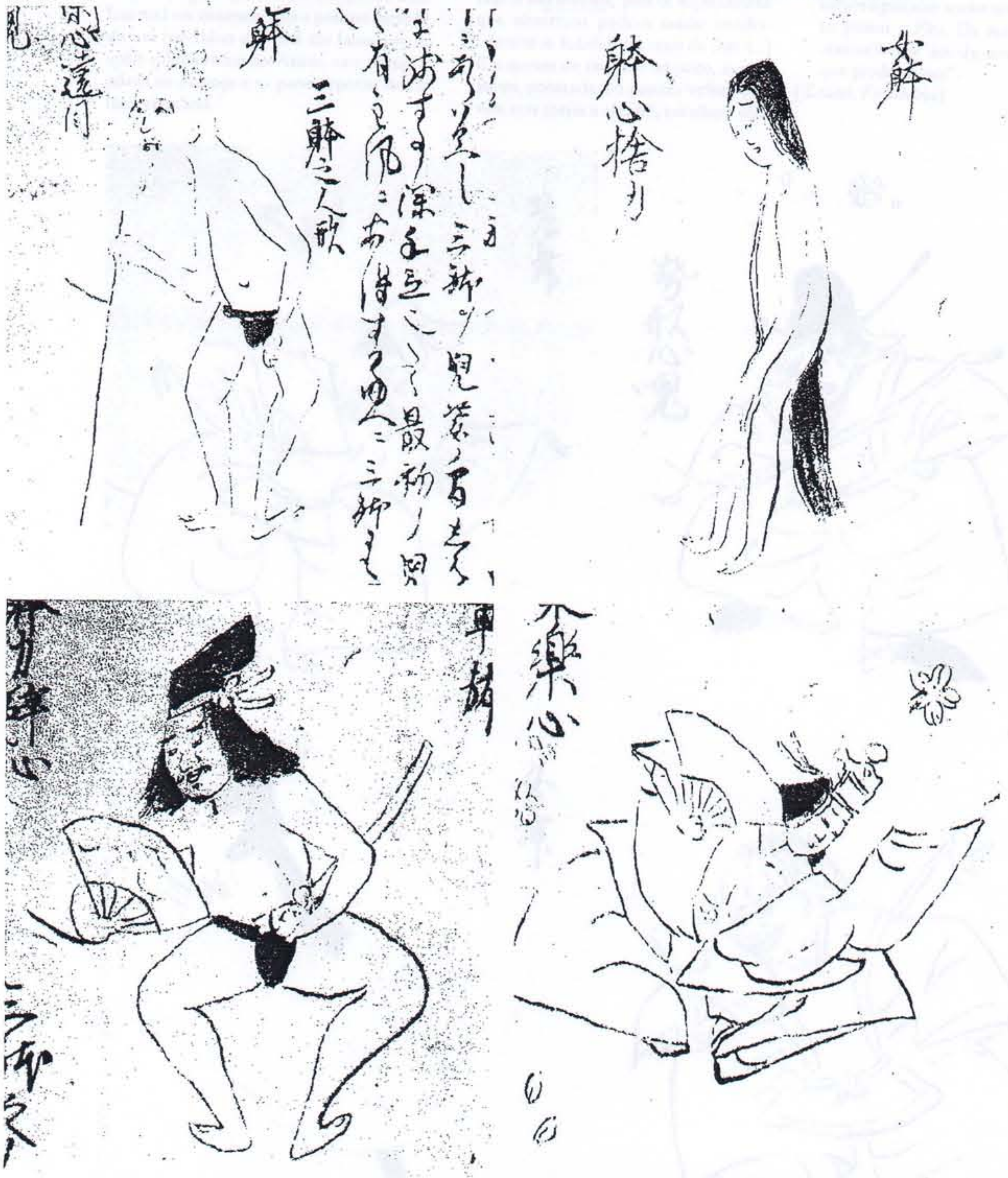
O Nô tem sido representado exclusivamente por homens, que também representam mulheres. Às vezes, a mulher pode ser jovem e se apresenta com graça e doçura; outras vezes ela é velha e, embora suas ações sejam mais contidas, são, contudo, fluidas e suaves. Em outras ocasiões a mulher deixa o palco e, então, retorna como um fantasma e comporta-se como se fosse possuída, como uma fúria ou um demônio, usando uma energia que parece mais adequada a um guerreiro. Como o mesmo ator pode dar vida a tais mudanças prodigiosas?

A resposta é dada por Zeami (1363-1444), o fundador do Nô, em seu tratado intitulado *Shikadosho* (A tradição secreta do Nô — o verdadeiro caminho para flor): "um ator que está iniciando seu treinamento não deve negligenciar as Duas Artes (*nikyoku*) e os Três Tipos (*santai*, literalmente, Três Corpos). Por Duas Artes quero dizer dança e canto. Os Três Tipos se referem às formas humanas que constituem a base da personificação: uma velha pessoa (*rotai*), uma mulher (*nyotai*), um guerreiro (*guntai*)".

Os três tipos básicos dos quais fala Zeami não são, entretanto, *tipos de papéis* — como eles são geralmente traduzidos — mas *tai*, isto é, *corpos* que são guiados por uma qualidade particular de energia que não tem nada que ver com sexo. Os três tipos são, de fato, maneiras distintas de usar o *mesmo* corpo, dando-lhe vidas diferentes por meio de diversos tipos de energia. Um dos outros significados da expressão *tai* é "aparência".

Para entender como isso é possível não se deve olhar para corpos "extremos" — a mulher e o guerreiro —, mas no corpo do velho, tal como ele é descrito no tratado *Nikyoku Santai Ezu* (Duas Artes e Três Tipos com ilustrações). Aqui Zeami dá instruções concretas de como personificar os três *tai*, ilustrando-as com desenhos:

> "1. Tipo do Velho: serenidade de espírito, olhar distante.
> 2. Tipo da mulher: sua substância é o espírito, a força é excluída.



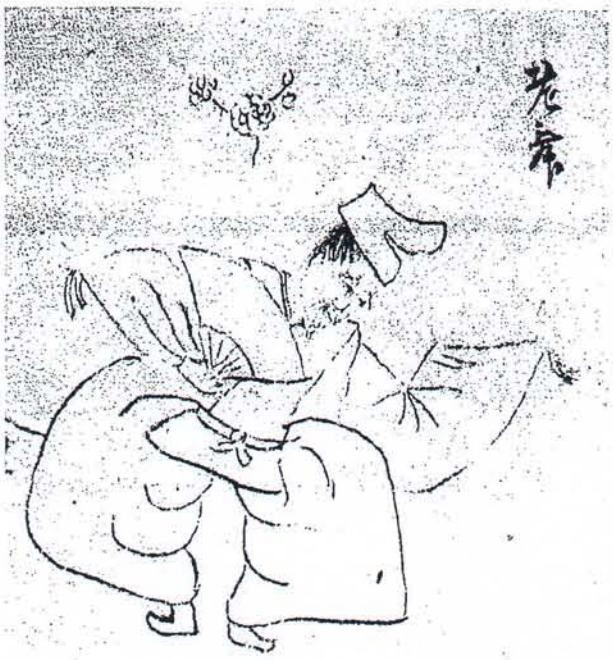
33-40. Tipos de papéis do teatro Nô desenhados por Zeami Motokiyo (1363-1444), fundador desse teatro. Os desenhos, de acordo com certos estudiosos, não foram feitos por Zeami, mas sim pelo seu cunhado Komparu Zenchiku, e são extraídos de *As duas Artes Básicas* e *Os Três Tipos de Papéis*, um breve tratado sobre a arte de representar, escrito por Zeami. Esse trabalho é um sumário de conceitos desenvolvidos de forma mais completa no livro mais conhecido de Zeami, *A Tradição secreta do Nô — O verdadeiro caminho para a Flor*. As figuras do Velho, da Mulher e do Guerreiro, desenhados sem figurino (Figs. 33, 34 e 35) para melhor mostrar as posições do corpo, representam os três tipos básicos de papéis do teatro Nô. Observe que, no desenho do Velho (Fig. 33), a linha desenhada por cima do olhos cria uma oposição à tendência do corpo de um homem velho a se curvar e andar relaxado. Outros desenhos de Zeami mostram os outros tipos de papéis do teatro Nô: a dança de um ser celestial (fig. 36); uma Criança (em cima, à esquerda); um Guerreiro (em cima, à direita); uma Mulher (abaixo, à esquerda); e um Demônio (abaixo, à direita).

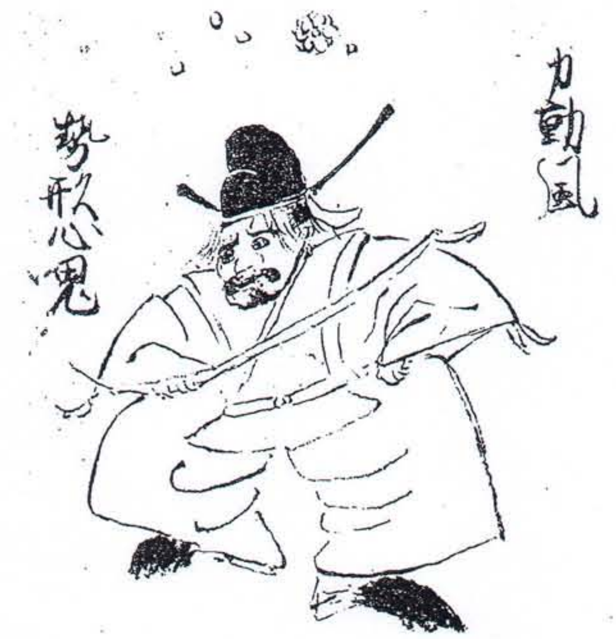
3. Tipo do guerreiro: sua substância é a força, o espírito é encontrado em detalhes — 'delicadeza dentro da força'."

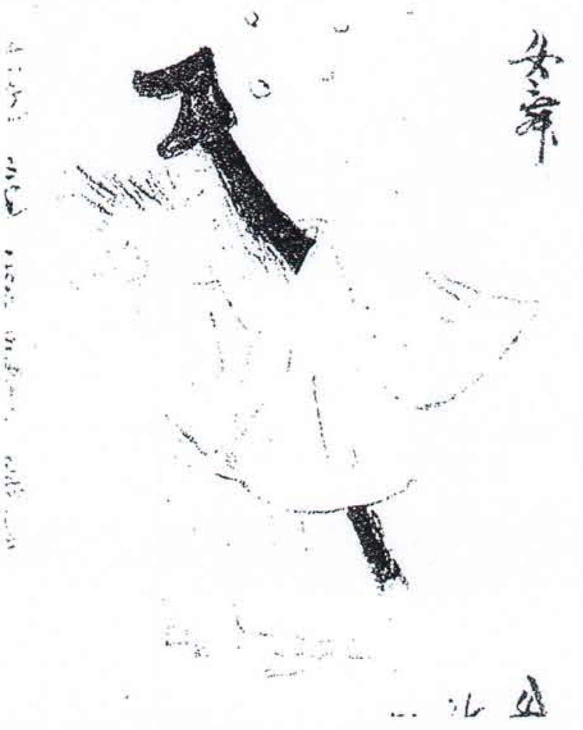
Então Zeami desenha os três *tai*, sem figurino, e isso nos torna possível descobrir a substância, isto é, a posição da coluna vertebral. É interessante notar que no desenho do velho, que se apóia inclinado sobre um bastão, Zeami toma o cuidado de indicar o olhar da personagem que vai em direção ao alto. Isto está em contraste com a postura curvada de um indivíduo que está tão fraco que se apóia sobre um bastão. Assim, uma tensão é criada no pescoço e na parte superior da coluna vertebral.

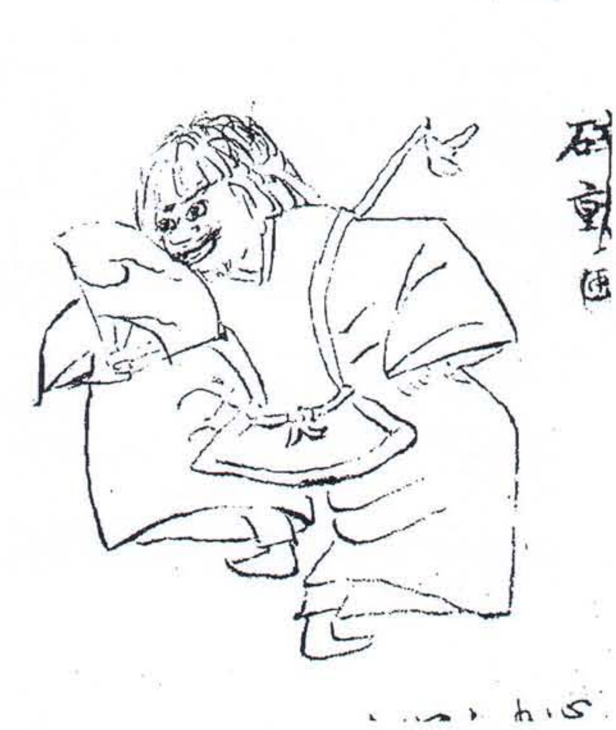
Este desenho revela o segredo dos *três corpos*: por meio do corpo de um velho, o ator manipula conscientemente as duas faces da energia — *animus/anima* — que estão vivas nele. Assim, o ator faz florescer o autêntico *hana*, a Flor que, de acordo com Zeami, caracteriza o grande ator:

> "Representar o papel de um velho homem significa o auge de nossa arte. Esses papéis são cruciais, pois os espectadores que observam podem medir imediatamente as habilidades reais do ator. (...) Em termos de conduta no palco, muitos atores, pensando em parecer velhos, curvam suas costas e quadril, encolhem seus corpos, perdem sua Flor e fazem uma representação árida e sem interesse. Assim, pouco há de atrativo no que tais atores fazem. É particularmente importante que o ator evite representar de uma maneira flácida e fraca, mas conduza a si mesmo com graça e dignidade. Mais crucial do que tudo é a postura de dança escolhida para o papel de um velho. Deve-se estudar atentamente o preceito: retrate um velho enquanto possui a Flor. Os resultados devem assemelhar-se aos de uma velha árvore que produz flores".
> (Zeami, *Fushikaden*)









representam os três tipos básicos de papéis do teatro Nô. Observe que, no desenho do Velho (Fig. 33), a linha desenhada por cima do olhos cria uma oposição à tendência do corpo de um homem velho a se curvar e andar relaxado.

Outros desenhos de Zeami mostram os outros tipos de papéis do teatro Nô: a dança de um ser celestial (fig. 36): uma Criança (em cima, à esquerda); um Guerreiro (em cima, à direita); uma Mulher (abaixo, à esquerda); e um Demônio (abaixo, à direita).

Tame

> "Além do conceito de *Koshi*, tanto o Nô quanto o Kabuki têm outro conceito que define, de modo complementar, a criação de uma nova qualidade de energia. Na física, a energia não pode ser degradada nem perdida; o mesmo ocorre no teatro e na dança. Os atores devem reter a energia que continuamente produzem e renovam. Eles fazem isso construindo um obstáculo, 'uma represa'. Isto é *tame*.
>
> Tanto o Nô quanto o Kabuki usam a expressão *tameru*, que pode ser representada por um ideograma chinês que significa 'acumular' ou por um ideograma japonês que significa 'curvar', algo que é flexível e resistente como uma vara de bambu. *Tameru* define a ação de recuar, de reter. De *tameru* vem *tame*, a habilidade de conservar energia, de absorver numa ação limitada no espaço a energia necessária para conduzir uma ação muito maior. Essa habilidade torna-se um modo de descrever o talento do ator em geral. A fim de dizer se um ator tem ou não presença cênica suficiente, a força necessária, o mestre diz que ele tem ou não *tame*."

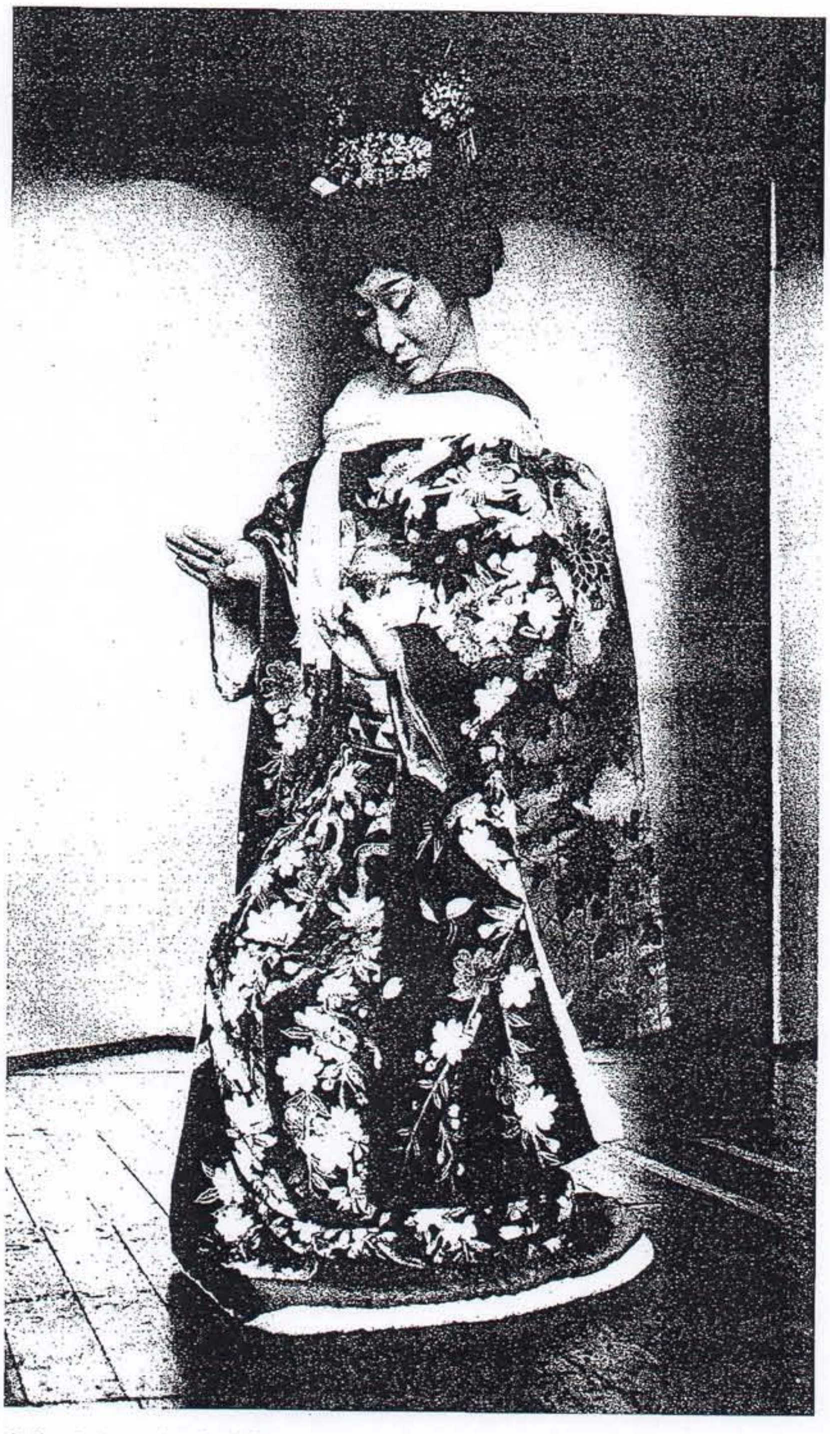
(Eugenio Barba, *Antropologia teatral*)

Katsuko Azuma (Fig. 41) deixa transparecer a oposição que se cria entre a força que a empurra para a frente e a força que a retém. Essa oposição é visível no pescoço e nas mãos, mas a estrutura oculta da energia está situada na curvatura da coluna vertebral, nos braços e nas pernas, que são contraídos como uma mola apertada. Na posição de uma queda para a frente, que "nunca ocorre", a atriz suspende a ação visível, mas continua a mostrar a energia que está passando através dela. *Koshi* e *tame* são, de fato, essa habilidade do ator em transformar imobilidade em ação e chegar a um corpo dilatado (cf. *Pré-expressividade*), não por meio da amplificação dos movimentos no espaço, mas de tensões dentro do corpo.

Energia no espaço e energia no tempo

> "Todo o meu corpo está em atividade, preparado para atuar de maneira muito precisa: pegar a garrafa na mesa à minha frente. Os músculos posturais são ativados e há um ligeiro deslocamento do corpo que, apesar de quase imperceptível, mobiliza a mesma energia que seria necessária para uma ação real. Estou executando uma ação, não no espaço mas no tempo — isto é, estou ativando os músculos posturais, mas não os músculos de deslocamento que moveriam os braços, nem os músculos de manipulação que ajudariam os dedos a pegar a garrafa.
>
> Há uma regra no teatro Nô que diz que três décimos de qualquer ação deveriam acontecer no espaço e sete décimos no tempo. Geralmente, se desejo pegar a garrafa, ativo somente a energia que é necessária para executar a ação. Mas no Nô ativa-se a energia sete vezes mais, não para executar a ação no espaço, mas para mantê-la dentro do ator e retê-la (energia no tempo). Para qualquer ação o ator Nô utiliza mais do que o dobro da energia necessária para fazê-la. De um lado, o ator projeta uma quantidade de energia no espaço; de outro, ele retém mais que o dobro dentro dele, criando uma resistência à ação no espaço."

(Eugenio Barba, *Antropologia teatral: primeira hipótese*)

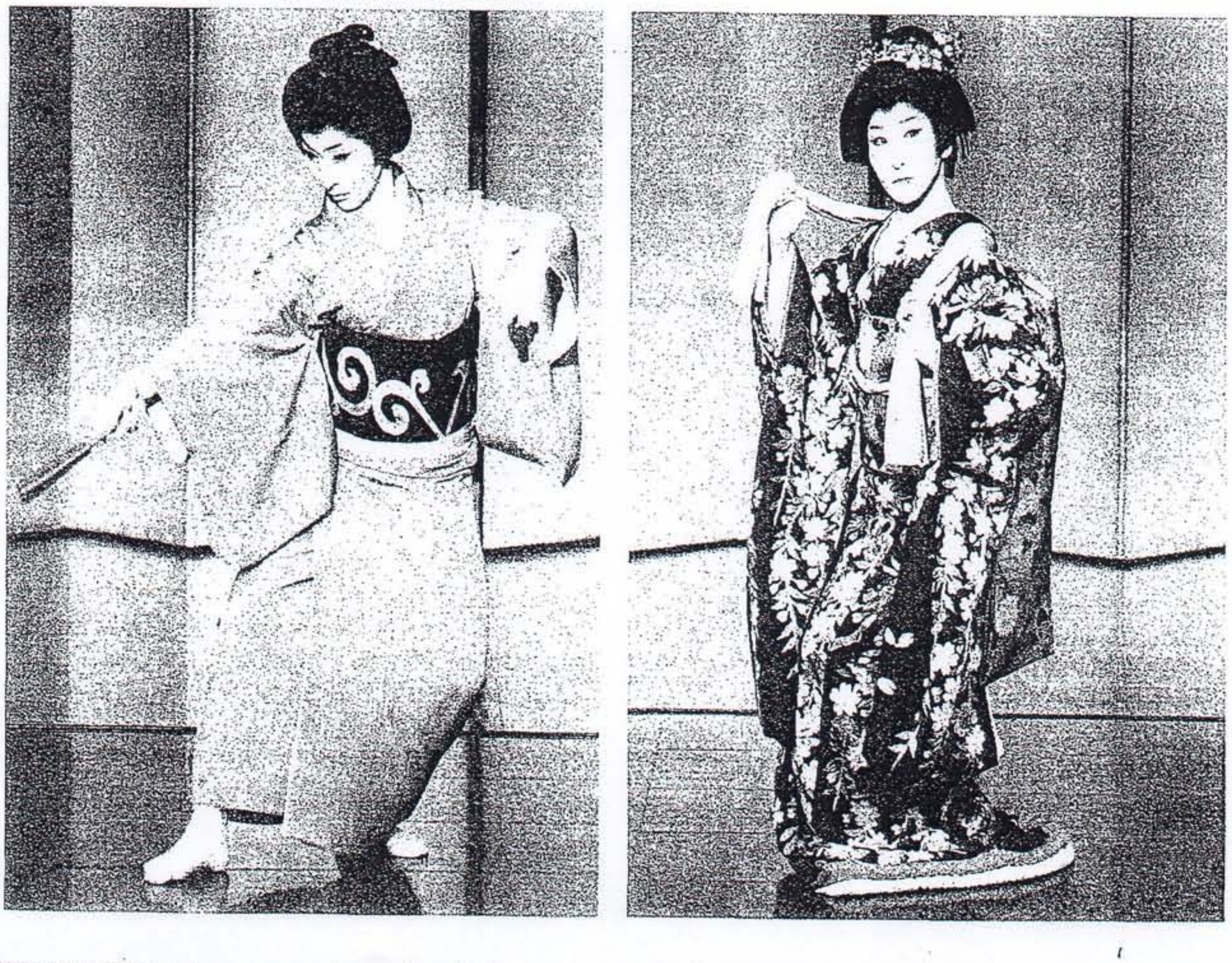


41. Katsuko Azuma, dançarina de Buyo, mostra um *tame* (posição de energia retida) durante uma demonstração no ISTA de Bonn (1980).

A energia no tempo é assim manifestada por meio de uma imobilidade que é atravessada e carregada por uma tensão máxima. É uma qualidade especial de energia que não é necessariamente o resultado de um excesso de vitalidade ou deslocamentos do corpo. Nas tradições orientais o verdadeiro mestre é o que está "vivo" nessa imobilidade. Nas artes marciais em particular, a imobilidade é o sinal de uma prontidão à ação. No *t'ai chi* diz-se que "meditar ativamente é cem, mil, um milhão de vezes melhor do que meditar em repouso". E ainda extraímos inspiração da sentença taoísta que diz: "a serenidade que tranqüiliza não é a verdadeira serenidade, só quando existe serenidade em movimento é que se manifesta o ritmo universal". No teatro ocidental somente grandes atores têm êxito em usar esse tipo de energia.

Os atores da Ópera de Pequim param subitamente em certas posições, interrompendo a ação no auge de tensão e retendo essa tensão numa imobilidade que não é estática nem inerte, mas dinâmica. Como um ator chinês se expressou em seu inglês básico: "*Moviment stop, inside no stop*". A dança das oposições nessas poses chamadas *shan-toeng* ou *lian-shan* (literalmente "parar a ação") é dançada *no corpo* e não *com o corpo*.

42-43. A dançarina Odissi, Sanjukta Panigrahi: tranqüilidade em movimento.



44-45. A dançarina Katsuko Azuma representando um papel masculino (à esquerda) e um papel feminino (à direita) na dança Buyo. A energia no espaço e a energia no tempo não dependem das categorias masculina ou feminina.

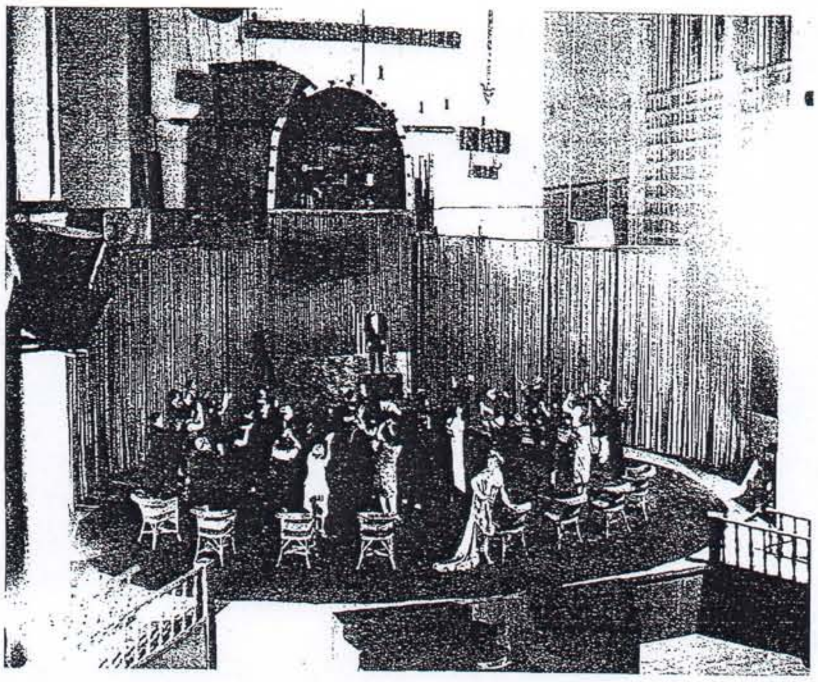
Freando a ação

A dosagem da energia no tempo e no espaço pode também ser aplicada ao *bios* e ao ritmo de todo o espetáculo; Meyerhold definiu essa operação como "freando os ritmos". "Freando os ritmos" é visto abertamente em dois dos espetáculos de Meyerhold: *Bubus, o professor*, em 1925, e *O Inspetor geral*, em 1926.

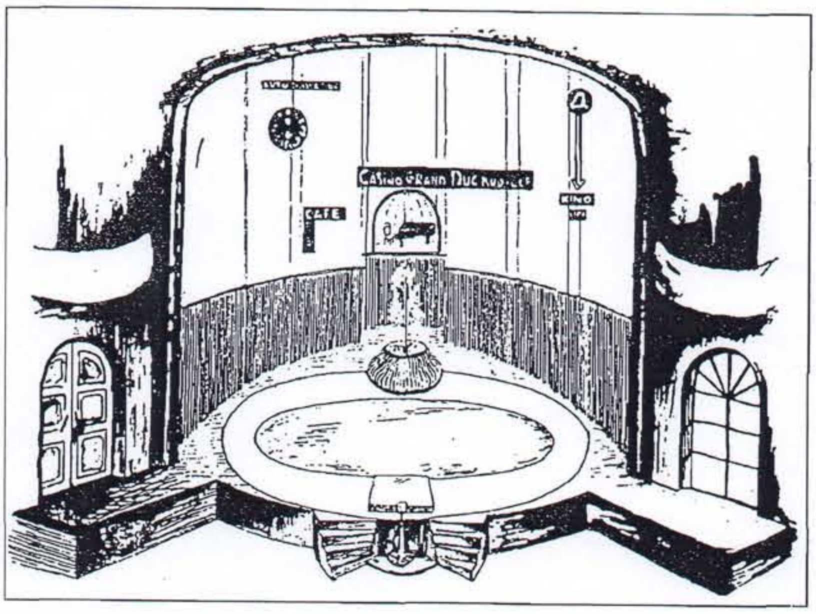
O espaço cênico de *Bubus, o professor*, é um grande palco, no qual os atores se movem contra um fundo de música contínua composta de 46 fragmentos de Chopin e de Liszt. A maneira de falar dos atores é baseada em combinações de ritmos longos e curtos. Em 1926, no livro *Outubro no teatro*, Gausner e Gabrilovitch descrevem assim os resultados:

> "O freamento dos ritmos em *Bubus* torna possível descobrir que a combinação de segmentos de tempo pode adquirir significado. Assim nos foi oferecido um novo procedimento teatral de extrema importância. (...)
>
> Foi nesta ocasião que se revelou o ator do *tempo*, Okhlopkov, que é até hoje quase único nesse gênero. Com seus segmentos longos e curtos, ele representa *no tempo*. Desse modo ele construiu o papel do General Berkovetz em *Bubus*, que é completamente feito dessas alternâncias. Reunidas, elas dão a impressão de sentimentos: ansiedade, alegria, desespero, luxúria. A mímica é acrescentada somente como material auxiliar.
>
> Na cena em que o general é chamado ao telefone por Van Kamperdaf, o capitalista, os elementos mímicos são: o trabalho da face e das mãos e a sucessão de esboços do corpo, que nada expressariam se não fossem sustentados pelo *tempo*. É o *tempo* que dá a esses elementos de mímica todo o seu significado.
>
> Assim, o general é chamado ao telefone. Com um movimento brusco ele ergue sua cabeça e olha o serviçal: oito segundos. Sua face não tem expressão. A duração da pausa revela sua ansiedade. Subitamente ele se levanta da cadeira e fica imóvel: dez segundos. A tensão da ansiedade aumenta: catorze segundos. Ele cumprimenta lentamente: quinze segundos. Desliza sua mão para dentro do seu dólman e retira-a rapidamente: quatro segundos. O contraste entre o tempo lento da gradação precedente e a repentina descarga final (a remoção da mão de dentro do dólman) anuncia que a chamada telefônica foi desagradável.
>
> A mímica do corpo (muito reduzida) e os gestos (esboçados) representam somente um papel secundário. Eles são sinais que sublinham a sucessão dos segmentos do tempo. (...) Não há dúvida de que este gênero de representação — usando o *tempo* — tem um efeito mais forte do que a mímica". Temos, então, em *Bubus* a demonstração de um novo gênero de representação de um ator que soube penetrar-se."

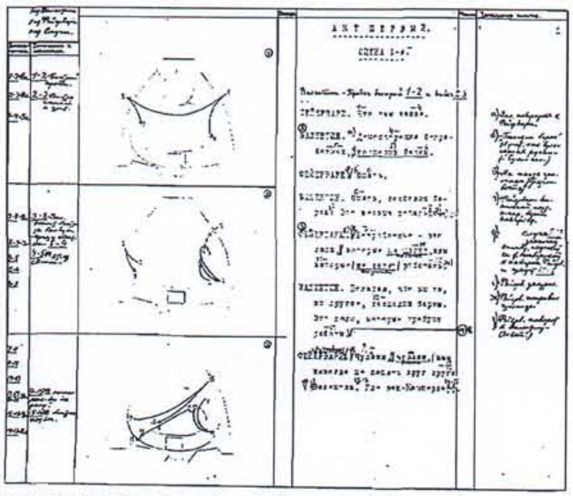
Em 1926, quando Meyerhold apresentou sua encenação de *O Inspetor geral*, ele explicou o uso do fundo musical como uma restrição do tempo. A música não somente regu-



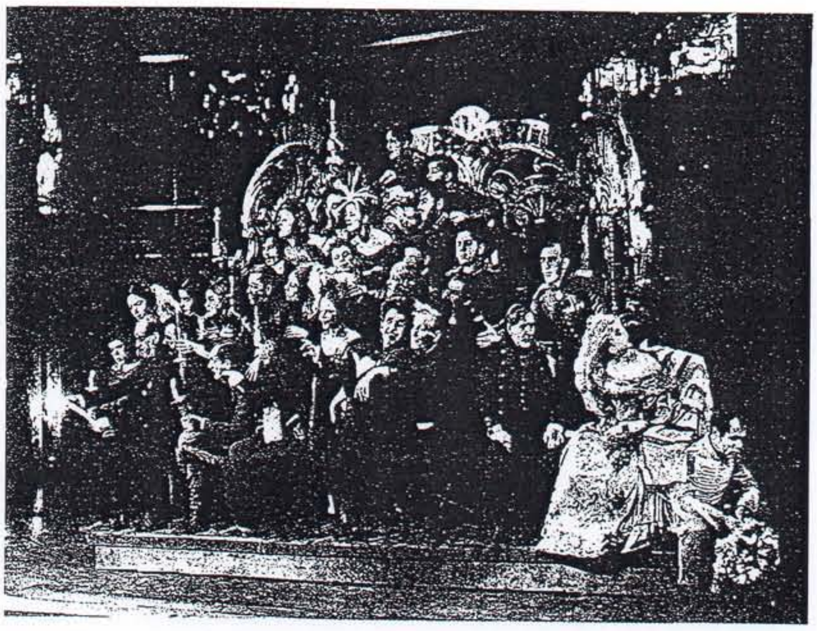
46. Uma cena da montagem de A. Faiko: *Bubus, o professor* (1925), de Meyerhold.



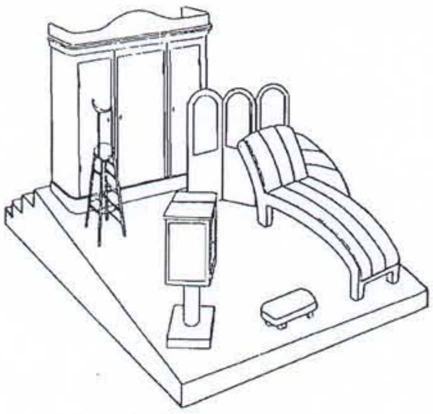
47. Um esboço de I. Slepjanov do projeto de cena circular para *Bubus, o professor*, de Meyerhold.



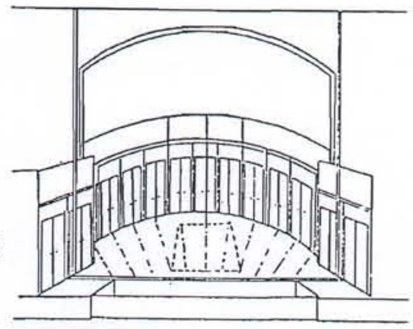
48. A primeira página da partitura do diretor para *Bubus, o professor* reconstruída por Tsetnerovitch (1926). As diferentes colunas a partir da esquerda descrevem: o tempo em segundos para cada ação; o tempo de cada ação; um esboço do movimento do ator no espaço, segmentado e numerado em diferentes fases; o texto do autor no qual está inserida a duração das pausas e a rapidez das falas; a relação entre música e texto; e, finalmente, uma indicação exata da maneira pela qual certas palavras deveriam ser pronunciadas ou executados certos movimentos.



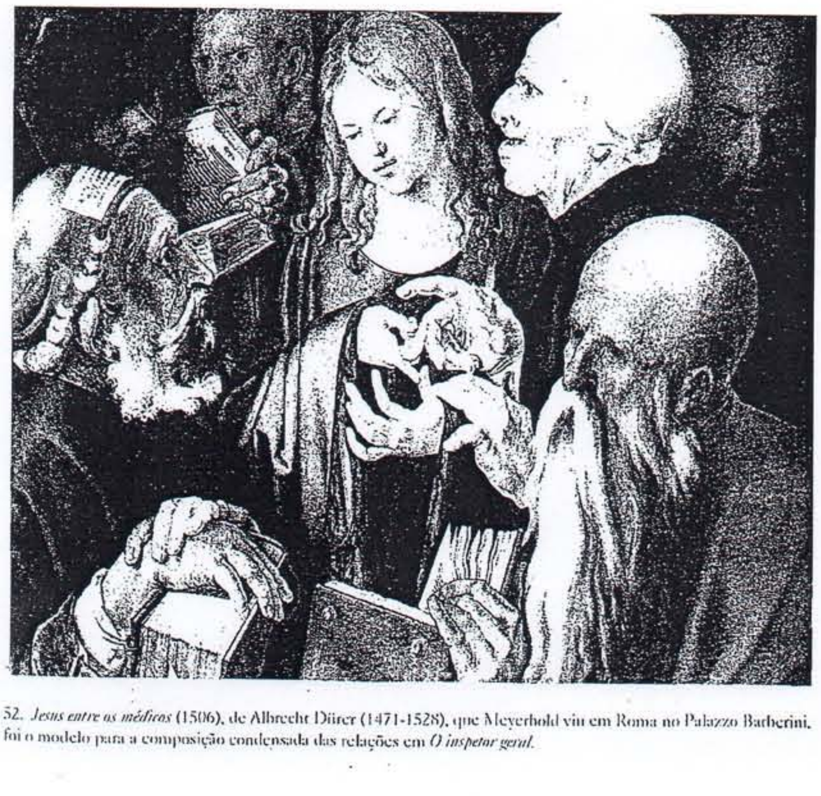
49. "Uma bela reaparição": a décima quarta cena da montagem de Meyerhold, *O inspetor geral*, de Gogol (1926): uma aproximação da plataforma central do cenário.



50. Esboço da plataforma móvel inclinada, que Meyerhold usou na encenação de *O inspetor geral*.



51. Esboço do arranjo do cenário por P. Kiselëv para *O inspetor geral*, do Gogol, baseado numa série de portas. A posição da plataforma móvel está indicada no centro do esboço.



52. *Jesus entre os médicos* (1506), de Albrecht Dürer (1471-1528), que Meyerhold viu em Roma no Palazzo Barberini, foi o modelo para a composição condensada das relações em *O inspetor geral*.

lou as intenções e o timbre das falas, mas também foi um acompanhamento para os diálogos dos atores. Às vezes, a música era uma variação melódica dos diálogos, outras vezes contrastava com os diálogos. Cada personagem tem o próprio tema musical, como um *leitmotiv* (motivo condutor) wagneriano.

Mas essa restrição no tempo foi também acompanhada por uma restrição do espaço. O espaço cênico para *O inspetor geral* não era mais o grande palco usado para *Bubus*, mas uma área semicircular na qual cinqüenta portas vermelhas se abriam. Era uma pequena plataforma no centro (3,55 por 4,25 metros), na qual se concentrava todo o espetáculo.

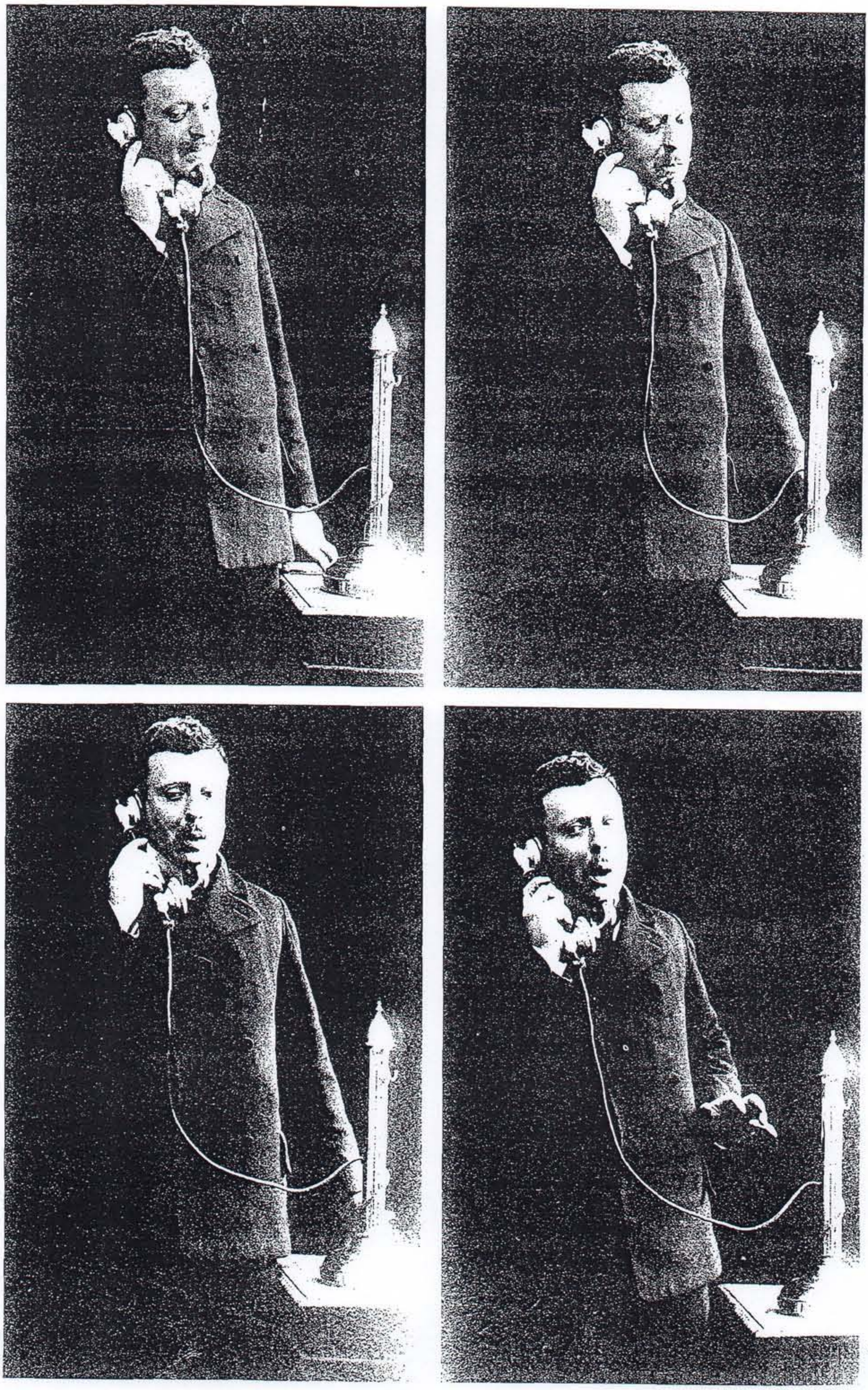
Essa restrita área cênica obrigou os atores a estarem extremamente conscientes tanto dos movimentos mais detalhados quanto do ritmo geral do espetáculo, de modo a não quebrar a unidade das tensões musicais e cênicas. Meyerhold comenta:

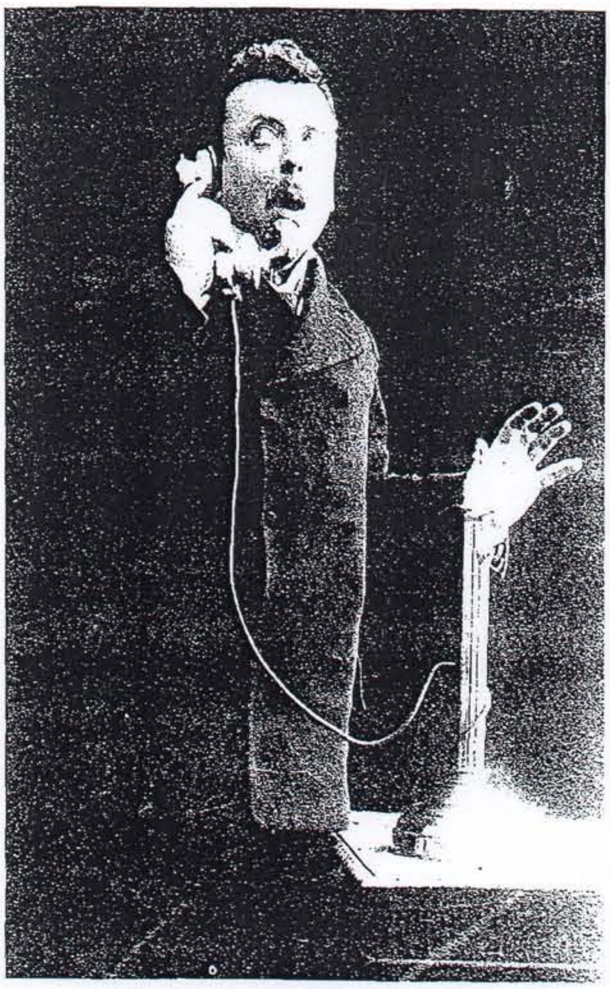
> "Em *Bubus*, um fundo musical foi criado, o qual funcionou como uma forma de autocontrole. Um ator pode ter desejado fazer uma pausa, mas a música o forçou a continuar. Ou, um ator pode ter desejado deixar-se cair numa improvisação, mas não, tudo foi perfeitamente orquestrado sobre planos de unidades contínuas, em tal extensão que muitas pessoas viram o espetáculo como um balé dramático.
>
> Em *O inspetor geral* é necessário reunir todos os atores numa área de não mais que três metros quadrados, concentrá-los nessa área restrita e iluminá-la com luz total, mesmo quando a cena se passa à noite. A representação mímica será assim mais bem vista. As personagens estarão sentadas num sofá. Mas o importante é que o chão será bastante inclinado. Será difícil caminhar sobre ele. Mesmo os móveis serão inclinados em direção ao público. Haverá uma mesa de madeira em frente ao sofá, de modo que as pessoas que estão sentadas serão vistas somente acima da cintura. Alguém será capaz de vislumbrar as pernas do ator sob a mesa; acima da mesa, suas faces e mãos serão visíveis. A superfície da mesa será escura: lá podemos colocar as mãos dos atores e mostrá-las ao público. Assim, teremos uma procissão de mãos e faces. Os atores fumarão cachimbos de vários tamanhos, grandes e pequenos. Um grupo de pessoas fumando, assoprando, cochilando e até dormindo."

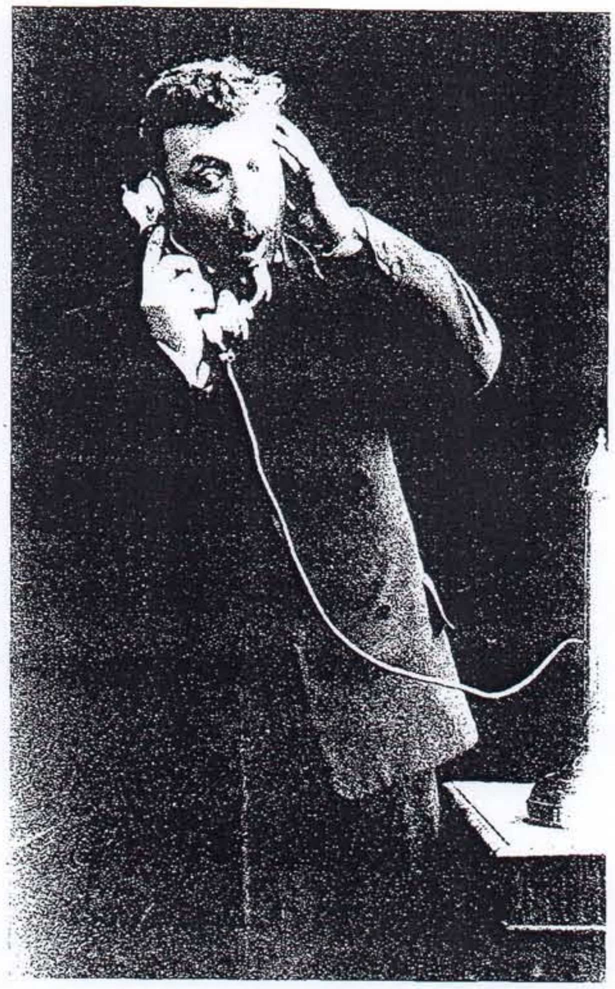
(*Meyerhold no Ensaio*, 20 de outubro de 1925).

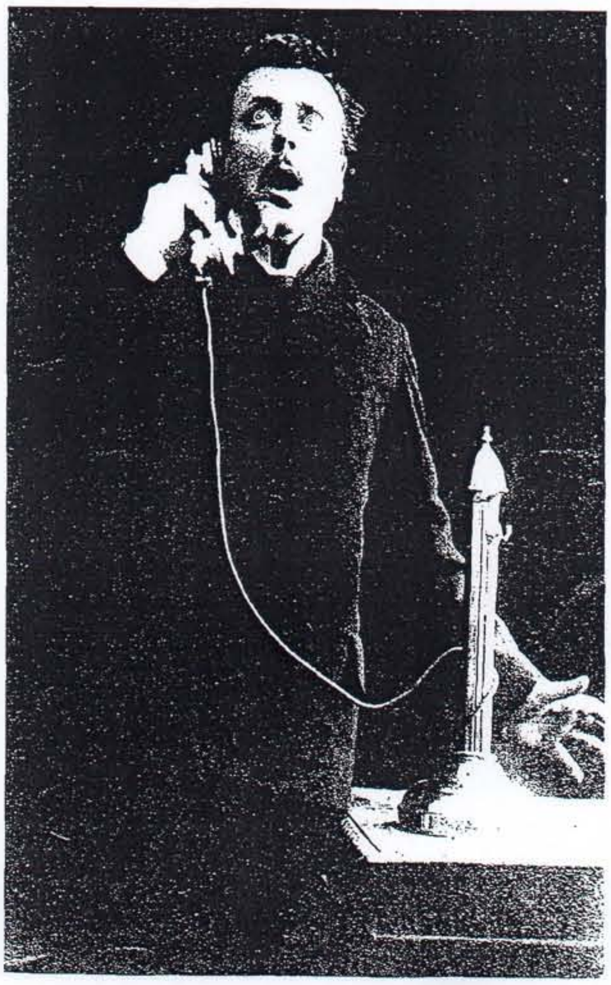
> "O jogo cênico não é apenas uma questão de grupos estáticos, mas de uma ação: a que o tempo exerce no espaço. Acima e além do princípio plástico, o jogo cênico é determinado pelo princípio de tempo, isto é, pelo ritmo e pela música.
>
> Se você olha para uma ponte, vê que ela é uma espécie de salto fixado no metal. Em outras palavras, não há imobilidade, mas movimento. A parte essencial de uma ponte não é o que ornamenta seus parapeitos, mas a tensão que ela expressa. O mesmo se aplica ao jogo cênico. Usando outro tipo de comparação, pode-se dizer que o ator representando é como a melodia, e a encenação é semelhante à harmonia."

(Alexander Gladkov, *Meyerhold fala*).









53-59. O ator italiano Ermete Zacconi (1857-1948) em *A chamada telefônica*, do autor francês André de Lorde, o mais aclamado dramaturgo grand-guignol (chamado Príncipe do Terror). A peça, capitalizando a recente invenção do telefone, termina com uma cena de horror na qual o herói, fazendo uma chamada telefônica para a sua família, "ouve" o estupro da esposa e assassinato de seus filhos. Essa cena exigiu um crescendo de reações emocionais e, assim, um uso de energia no tempo muito semelhante ao exigido por Meyerhold na cena de telefone do General Berkovetz em *Bubus, o professor*.

A presença do ator

Kung-fu, compreendido como um exercício e como a presença de energia em ação no tempo e no espaço, é claramente discernível nesta seqüência de fotografias de uma atriz de tradição diferente e num contexto distinto de trabalho. A atriz do Odin Teatret, Iben Nagel Rasmussen, utiliza várias maneiras de andar, parar e usar acessórios que pertencem ao seu treinamento cotidiano, baseado em exercícios que ela mesma elaborou. Achamos aqui a aplicação de todos os princípios da técnica extracotidiana.

Na posição imóvel (Fig. 6), energia no tempo: a atriz pára, mas na ponta dos dedos, em situação de equilíbrio precário acentuada pela posição *kerns* do pescoço, semelhante à de um enforcado. É esta posição *kerns* do pescoço que puxa os braços para cima.

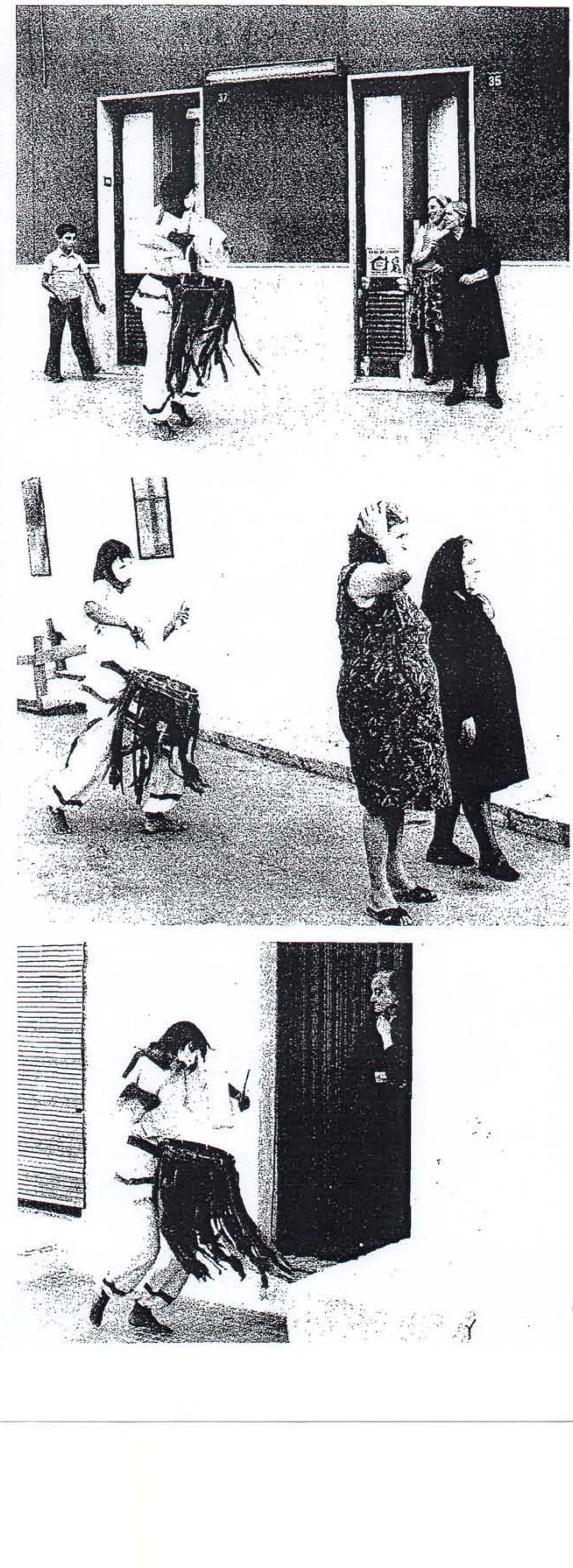
A energia no espaço (Fig. 61): o modo de caminhar, a abertura das pernas, que aumenta a distância entre os pés, com uma torção do tronco, que lembra o *tribhangi* indiano.

E, finalmente (Fig. 62), o movimento de corrida e atividade dinâmica com a base em um equilíbrio precário, sobre um só pé, com os joelhos ligeiramente dobrados (numa postura que a terminologia técnica do Odin chama de *sats*, isto é, preparação para a ação, o impulso, *estar no ponto de*...). Com uma posição de cabeça que altera o equilíbrio e quebra a linha do corpo.

O termo *sats* do Odin Teatret, isto é, o impulso para a ação que é energia no tempo, correspondente ao que Stanislavski definiu como "ficar no ritmo correto":

> "Stanislavski persistiu: 'Você não está no ritmo correto! Mantenha o ritmo.'
>
> 'Como manter o ritmo? Andar, dançar, cantar no ritmo — isso eu poderia entender — mas manter!' 'Perdoe-me, Konstantin Sergueievich, mas não tenho qualquer idéia do que seja o ritmo.'
>
> 'Isto não é importante. Naquele canto tem um rato. Pegue um bastão e espere por ele: mate-o tão logo ele saia... Não, dessa maneira você o deixará escapar. Observe *mais atentamente* — mais atentamente. Assim que eu bater palmas acerte-o com o bastão... Ah, veja como você está atrasado! Mais uma vez. Concentre-se mais. Tente golpear com o bastão quase que simultaneamente com a palma. Bem, então você percebe que agora está em um ritmo completamente diferente do anterior? Você sente a diferença? Ficar em pé e observar um rato é um ritmo; outro, completamente diferente, é esperar um tigre que se arrasta em sua direção.'"

(V. O. Toporkov, *Stanislavski em ensaio*.)



60-62. A atriz do Odin Teatret, Iben Nagel Rasmussen, numa representação de rua na Sardenha (1975).

EQUIVALÊNCIA

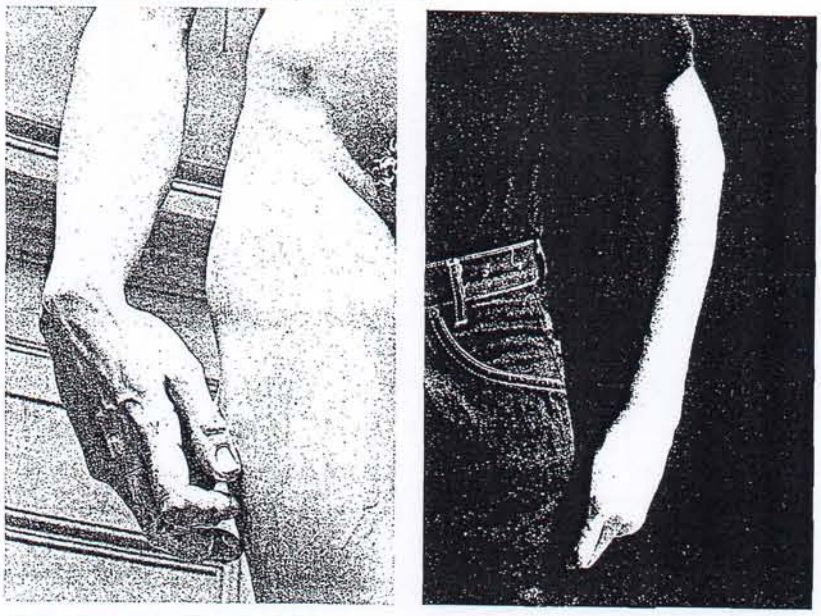
Traduzir o vento invisível através da água que ele esculpe quando passa. (Robert Bresson)
Equivalência: ter o mesmo valor e ainda assim ser diferente. (De um dicionário)
A arte é o equivalente da natureza. (Picasso)

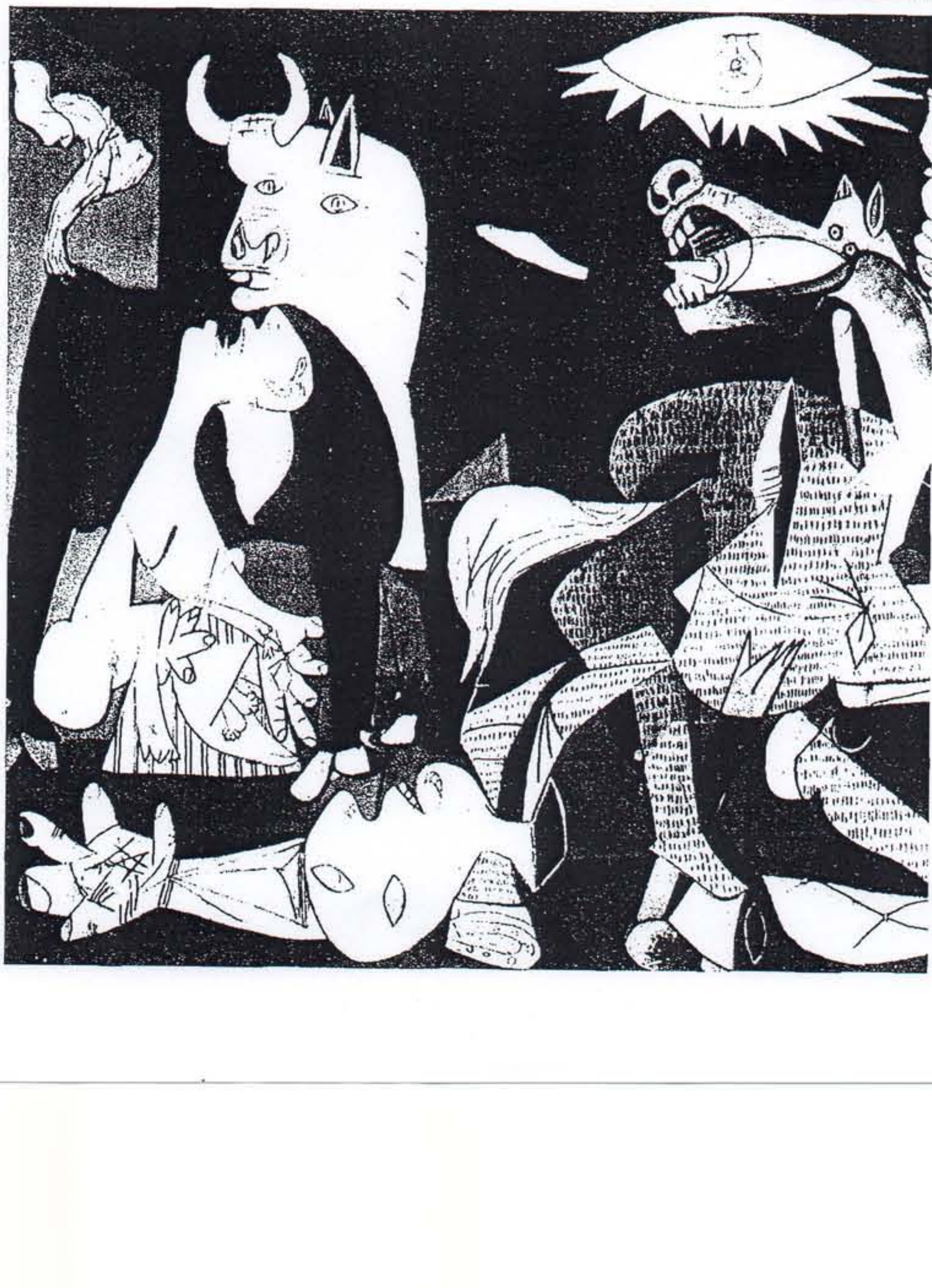
Por exemplo, em A porta da barreira *(Sekinoto, 1784), no momento que se canta "Ki ya ho ...", o ator não percebe que estas palavras são escritas com caracteres que significam, respectivamente, "vida", "selvagem" e "noite" e mima, em contrapartida, os homófonos "árvore" (ki também significa árvore) "flecha" (ya também significa flecha) e "bastão" (ho também significa bastão). É, talvez, no mundo inteiro, a única forma de dança baseada num jogo de palavras.*
(James Brandon, *A Forma na Atuação do Kabuki)*

O princípio da equivalência

Se observamos uma mão na vida cotidiana, notamos imediatamente que cada dedo é animado por uma tensão diferente das tensões que animam os outros dedos. Por meio de uma codificação que especifica a posição do cotovelo, a angulação do pulso e a articulação dos dedos, o ator oriental reconstruiu um equivalente à variedade de tensões na vida cotidiana. Os grandes artistas sempre foram inspirados pela idéia de arte como um equivalente da natureza, mais do que uma reconstrução da natureza. As várias tensões no pulso e dedos do Davi de Michelangelo animam o mármore com aquela energia vibrante e perpétua característica da vida (Figs. 2-3).

A *belle courbe* (bela curva) demons-





1-3. Detalhe da mão direita do *Davi*, de Michelangelo (1475-1564), e do braço direito do ator japonês de Kyogen, Kosuke Nomura, na posição básica *Kamae* (cf. *Pré-expressividade*). Abaixo, detalhe de *Guernica*, de Pablo Picasso (1937), Museu Picasso, Madri.

trada por Ingemar Lindh (Figs. 9-12, página seguinte) é um exemplo do jogo das tensões extracotidianas no corpo de um mímico da escola de Decroux. Analisar a *belle courbe* ajuda a compreender como alguém cria uma equivalência usando o contrapeso, e também esclarece as respectivas funções das várias partes do corpo do ator.

O tronco e as pernas nunca mudam de posição — *la belle courbe* — mas a posição dos braços é variável. As pernas dividem o peso do corpo, respeitando o princípio do contrapeso: a perna que é estendida para trás (Fig. 4) apenas sustenta o equilíbrio (contrapeso), enquanto a perna dianteira, flexionada, suporta todo o peso do corpo. Esta perna é atravessada por uma linha vertical imaginária que começa nos ombros e termina no meio do arco metatarsal. A perna posterior estendida, o contrapeso, pode mover-se ou ser erguida sem comprometer a posição do corpo ou seu equilíbrio (Fig. 5).

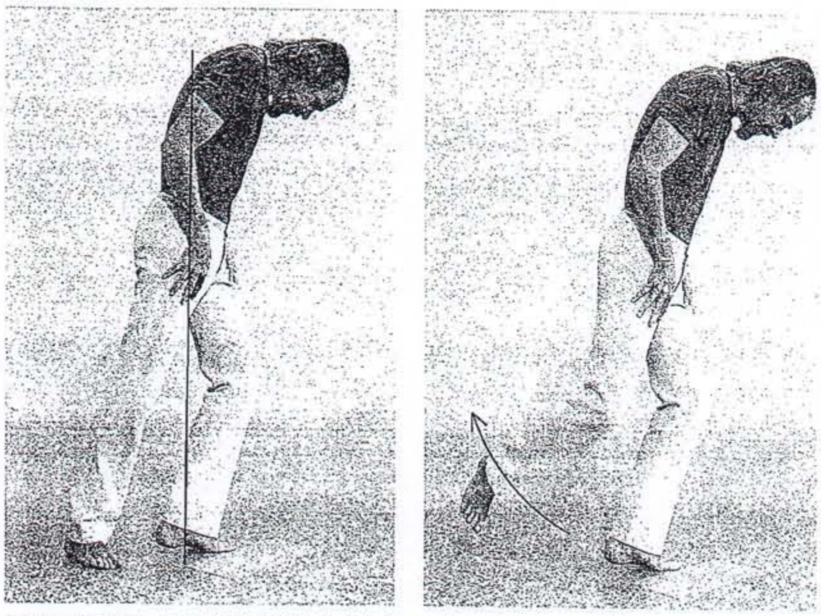
A *belle courbe* não é uma posição que o mímico escolheu arbitrariamente para dar ao seu corpo um equilíbrio precário. Antes, é o resultado de uma exigência técnica do ator e uma observação precisa da realidade que ele se propõe representar.

Quando alguém empurra algo na realidade cotidiana (Fig. 6), o peso do corpo está normalmente apoiado na perna posterior e nos braços que estão empurrando para a frente. Quando o "empurrão" é realizado por um mímico (Fig. 7), o esforço não pode ser feito da mesma maneira porque a falta da oposição concreta causa o desaparecimento de uma das bases de apoio. Porém, a mesma tensão do esforço pode ser encontrada na posição de Ingemar Lindh: ele mostra que está empurrando. Ele encontrou uma posição equivalente no seu corpo.

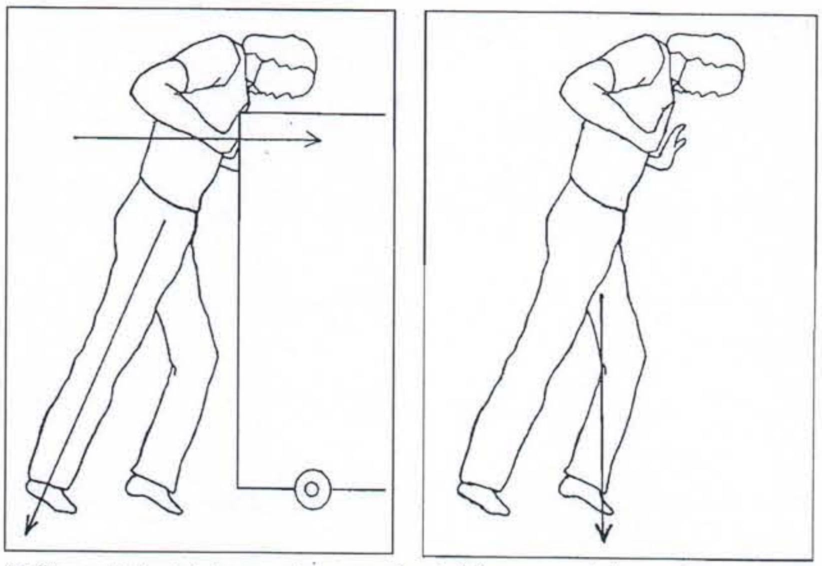
A equivalência, que é o oposto da imitação, reproduz a realidade por meio de outro sistema. A tensão do gesto permanece, mas ela é *deslocada* para outra parte do corpo. Neste caso, a força passa dos braços para a perna dianteira. É a pressão desta perna no chão (Fig. 7), e não a dos braços, que realiza o esforço concreto.

O que é que o espectator vê?

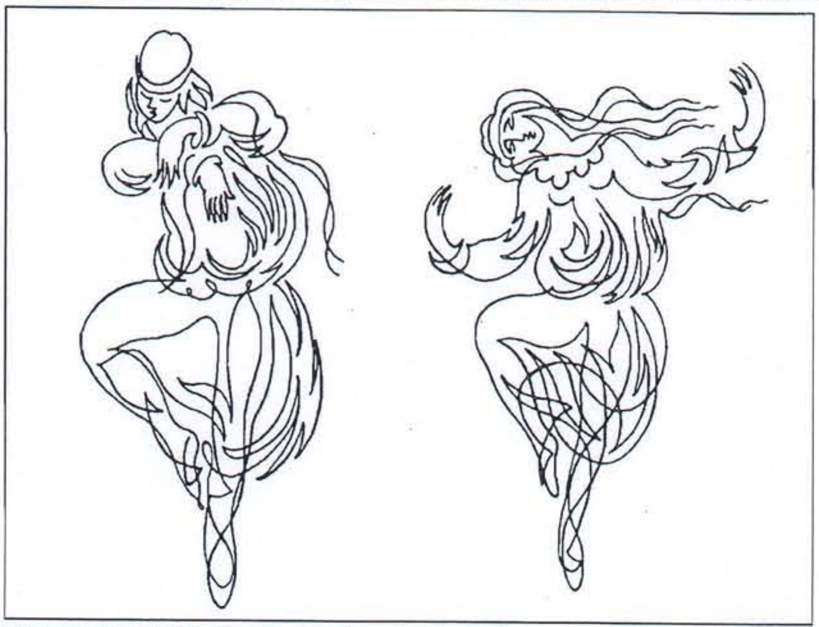
O espectador vê uma ficção sugerida pelo mímico. Entretanto, a força não é simulada. Por convenção, mímico trabalha para eliminar toda a realidade material, cada objeto com o qual uma ação pode ser feita. Mas, pela mesma convenção, ele não pode fazer uma abstração da realidade, que é o seu terreno de aliança com o espectador, e sem o qual seus gestos seriam gratuitos e estéreis. Esta negação de uma realidade conduz a essa técnica de imitação indireta, à procura de um equivalente por meio da única realidade à sua disposição, isto é, o uso orgânico de



4-5. A perna direita, que pode ser erguida do chão, é o contrapeso; a perna esquerda sustenta o peso do corpo. Demonstração na ISTA de Volterra (1981), do mímico sueco Ingemar Lindh, discípulo de Decroux.



6-7. Diagrama da direção da força quando um peso está sendo efetivamente puxado (à esquerda) e quando o peso é representado pela mímica (à direita). Vê-se claramente que a mímica usa um equivalente para a força efetiva.



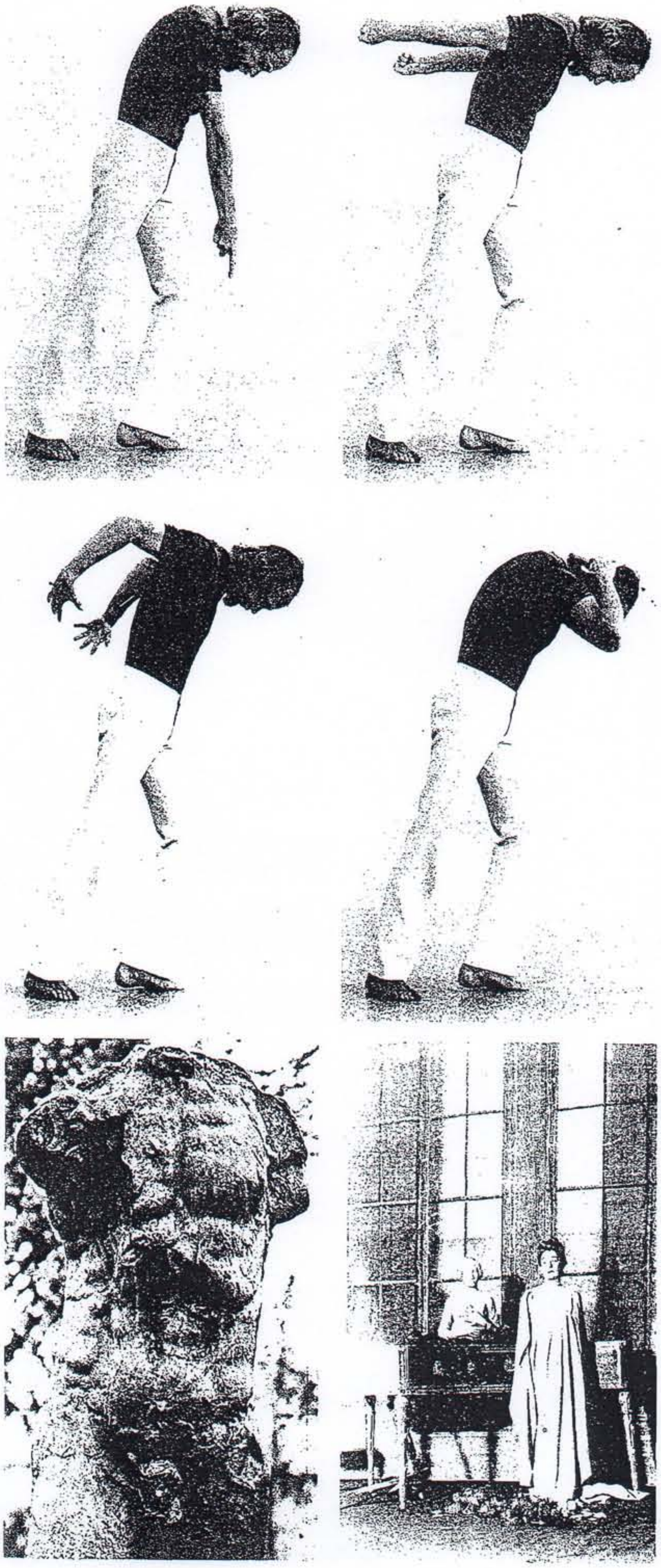
8. Nesses desenhos da pintora Valentine Hugo, baseados no balé *Le Sacré du Printemps* (*A sagração da primavera*, 1913), coreografado por Nijinski, com música de Stravinski, a bailarina mantém as mesmas posições nas pernas e torso, mas os braços e cabeça introvertidos ou extravertidos sugerem impressões diferentes.

seu próprio corpo. Este princípio permanece invariável, quando o mímico entra na menos realista *mímica abstrata*, ou quando, conservando o mesmo procedimento de equivalência, encontra criações e invenções que não são nem arbitrárias nem casuais.

No nível interpretativo, o mímico sugere ao espectador a concretização do esforço, mas o que ele deseja "dizer" depende dos braços. Observamos, acima, que nesta seqüência (Figs. 9-12) o tronco nunca muda de posição enquanto os braços assumem diversas posições sem alterar a posição básica. Isso significa que a oposição das tensões, que faz com que a energia do corpo se manifeste, encontra-se inteiramente no tronco; os braços são apenas a *anedota*, a *literatura*. Ou seja, a essência do gesto está na posição do tronco e das pernas que o apóiam.

Este fenômeno, aparentemente paradoxal, pois é mais um conceito mental do que visual e nos leva a considerar os braços e as mãos como símbolos da ação, é bem conhecido nos teatros orientais (cf. *Mãos*), mas também em certos exemplos da arte ocidental. Como qualquer pessoa que freqüenta museus clássicos afirmaria, as estátuas gregas e romanas, decapitadas e sem braços, apresentam uma tensão notável, mesmo que sejam fragmentos.

Vamos recordar uma observação feita pelo poeta Rilke com relação às esculturas de Rodin. Desejanto dar às esculturas uma qualidade ousada e primordial, Rodin tentou englobá-las com a mesma força que observou em fragmentos de estátuas antigas: amputou violentamente muitas de suas figuras, reduzindo-as a torsos. Ele fez isso, por exemplo, com *L'Homme qui marche* (*O homem que anda*) (Fig. 13). Uma vez ele disse jocosamente que a cabeça não tinha uso no caminhar. Rilke gostou dessas amputações e deste método de trabalho, que lhe lembrou Eleonora Duse representando *La Gioconda*, de D'Annunzio, sem usar seus braços (Fig. 14).



9-14. Em cima, a *belle courbe* da mímica, segundo Decroux, demonstrada por Ingemar Lindh: os braços, que podem mudar de posição, constituem a anedota, ao passo que a essência do gesto, ou antes sua vida, está no tronco, que nunca muda de posição. Em baixo, à esquerda, o homem que caminha: detalhe de uma estátua de Auguste Rodin (1840-1917). Museu da Esqultura, Barentin, França. Em baixo, à direita, Eleonora Duse (1858-1924) na *Gioconda*, de D'Annunzio (1899).

Dhanu, a arte de manejar o arco na dança indiana Odissi

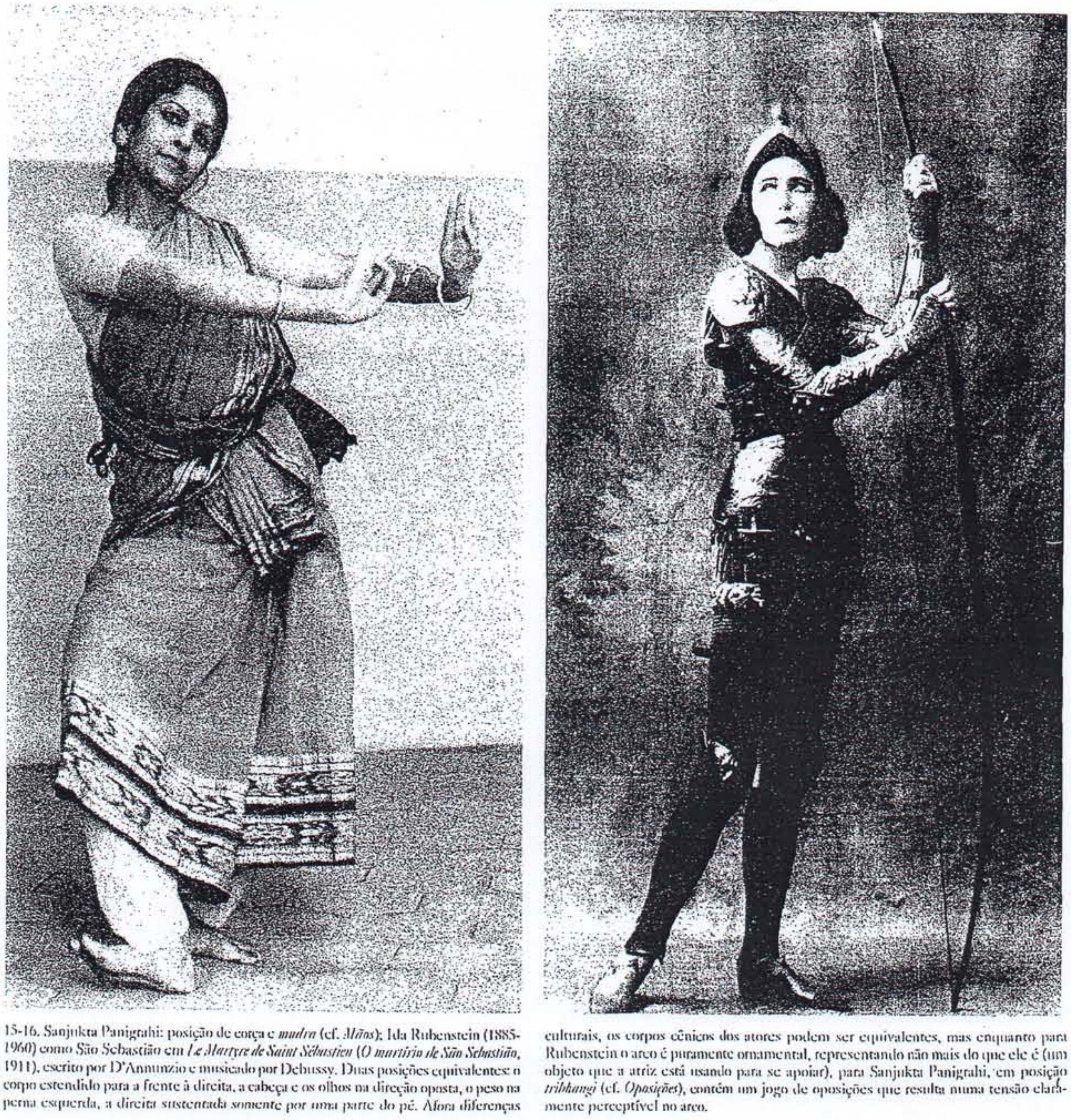
O arco e a flecha estão ausentes (cf. *Omissão*), mas, quando olhamos para uma seqüência de imagens estáticas (Figs. 17-25), somos capazes de perceber uma equivalência às tensões e forças necessárias para atirar uma flecha. Primeiro, uma constatação geral válida para a seqüência total: na procura da equivalência a atriz-bailarina dilata o corpo ao máximo, de modo que a imagem visual que ela oferece a cada momento da ação seja a mais dinâmica e ampla possível (cf. *O teste da sombra* em *Oposição*). Cada uma das posições pretende destacar e amplificar as ações, como se a atriz-bailarina manuseasse um arco e uma flecha reais. A questão é reconstituir o seguinte: a força usada para esticar o arco, a direção da flecha e a concentração necessária para apontar.

A atriz-bailarina não mostra alguém que está atirando uma flecha. Ao contrário, ela recria a relação dialética pessoa-arco-flecha: a imobilidade da arqueira e a velocidade de partida da flecha. Essa relação é ilustrada pelas contínuas oposições criadas: a torção da coluna vertebral para pegar a flecha da aljava (Figs. 17-18), a mudança do peso do corpo para mostrar uma segunda fase da ação, a preparação da flecha (Figs. 19-21). O esforço necessário para esticar o arco é recriado por meio do trabalho da perna dianteira esquerda, que sustenta o peso do corpo, e pelo braço curvado como um arco que parece ecoar na grande linha curva formada pela cabeça—coluna vertebral—perna direita (Fig. 21). E, finalmente, o auge da ação, o disparo em si, é representado pela propulsão súbita do corpo para a frente (Fig. 25), correspondendo à flecha que voa na direção de uma tímida corça sem defesa (Fig. 15).

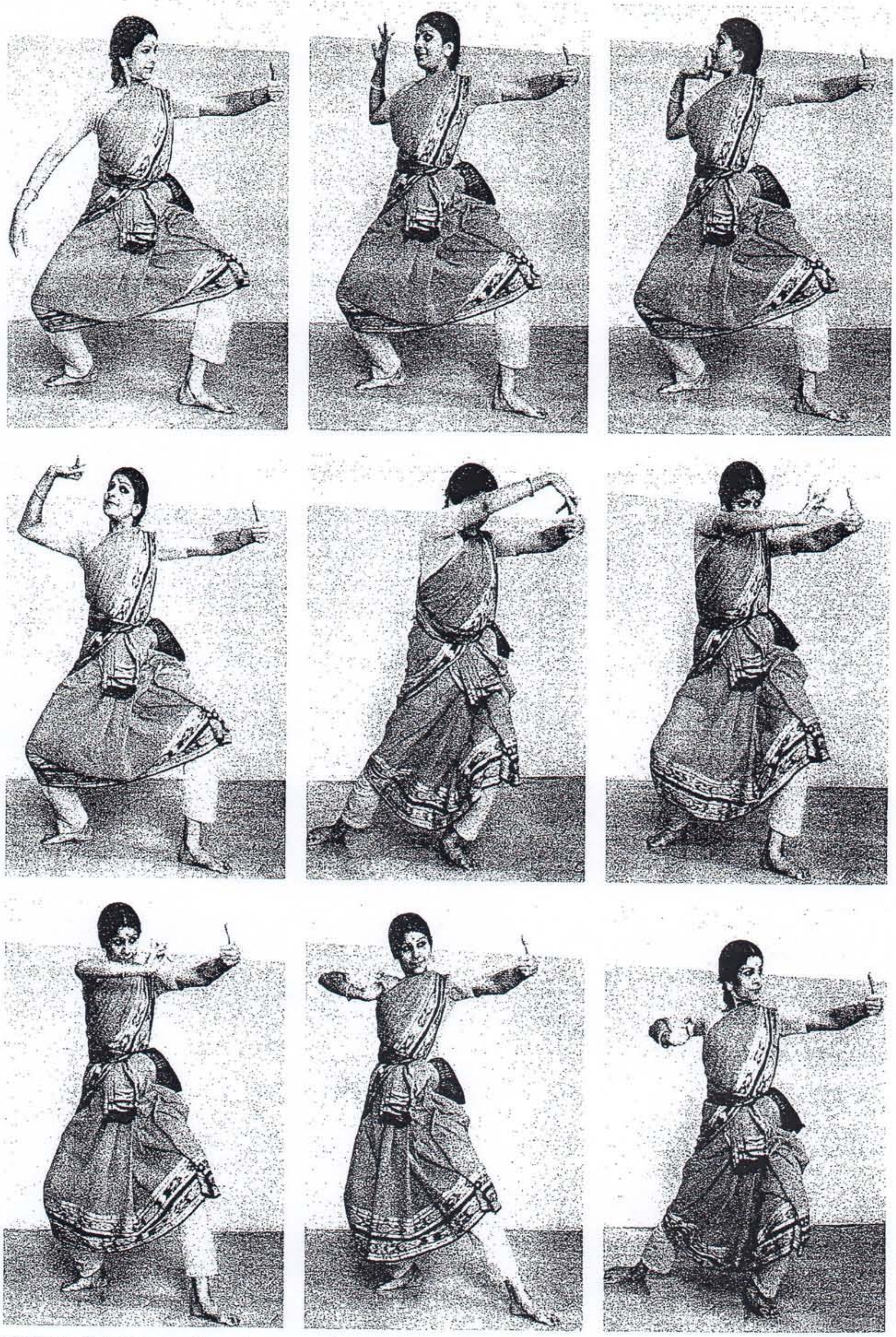
Se não soubéssemos o tema dessas ações, seria penoso entender que se trata de um tiro com arco ou mostrar o valor das equivalências. Entretanto, mesmo sem conhecer o tema, compreendemos por causa das forças que se tornam presentes e que se irradiam do corpo do ator. Isso é demonstrável nos mínimos detalhes, como quando Sanjukta Panigrahi, após ter colocado o arco em sua frente, vira-se e com os olhos nos faz ver a flecha que ela tira da aljava (Figs. 18-19); ou quando, retesando o arco, ela nos mostra a tensão extrema dos dedos da sua mão direita (Figs. 21-22). Deve-se mencionar que esta seqüência foi friamente repetida ao fotógrafo pela atriz-bailarina.

> "O teatro e a dança indianos são a única oportunidade de ver o equivalente físico de palavras como *deus, deusa, divino*; os olhos podem tornar-se subitamente uma imagem do sol, e a atriz ou dançarina pode ser tanto o arqueiro quanto o arco, a flecha que voa e a corça ferida."

(Ferdinando Taviani, *Incroci tra Oriente e Occidente — Cruzamentos entre Oriente e Ocidente*)



15-16. Sanjukta Panigrahi: posição de corça e *mudra* (cf. *Mãos*); Ida Rubenstein (1885-1960) como São Sebastião em *Le Martyre de Saint Sébastien* (*O martírio de São Sebastião*, 1911), escrito por D'Annunzio e musicado por Debussy. Duas posições equivalentes: o corpo estendido para a frente à direita, a cabeça e os olhos na direção oposta, o peso na perna esquerda, a direita sustentada *somente por uma* parte do pé. Afora diferenças culturais, os corpos cênicos dos atores podem ser equivalentes, mas enquanto para Rubenstein o arco é puramente ornamental, representando não mais do que ele é (um objeto que a atriz está usando para se apoiar), para Sanjukta Panigrahi, em posição *tribhangi* (cf. *Oposições*), contém um jogo de oposições que resulta numa tensão claramente perceptível no arco.



17-25. Sanjukta Panigrahi demonstrando o uso de um arco e uma flecha na dança Odissi (ISTA de Volterra, 1981).

Como se arremessa uma flecha no teatro japonês Kyogen

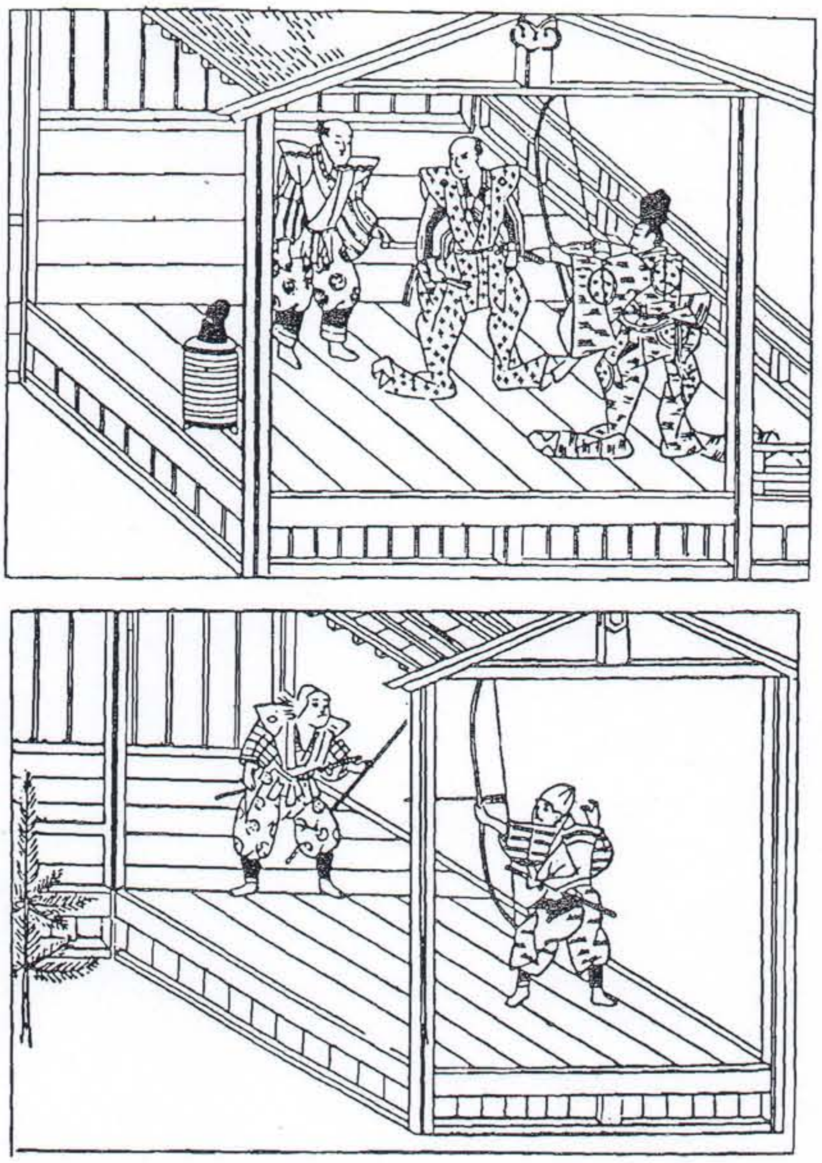
É interessante perceber que, apesar de o ator estar ajoelhado e sua estatura reduzida, ele ainda deve deslocar seu peso de uma perna para outra, como se estivesse em pé. Apesar desta limitação, o ator respeita o princípio da equivalência: explora a única possibilidade que tem e desloca seu equilíbrio sobre os joelhos, enquanto os pés são usados como um terceiro apoio precário. Seu apoio é precário porque é a ponta do pé e não o calcanhar que assenta no chão.

O disparo da flecha é representado pelo "vôo" dos braços (Figs. 36-38) e o impacto no alvo é representado pela rápida queda dos braços e o ruído feito pelas palmas quando elas batem nas coxas. Esse ruído é o toque final no som gutural que a voz estava fazendo durante a ação de retesar o arco. Respeitanto as regras básicas da tradição japonesa da arte de manejar o arco, o ator rompe o automatismo do gesto cotidiano e cria um equivalente, transformando o estímulo visual em sons de igual eficácia. Como Eisenstein percebeu, no teatro japonês "escutamos" o movimento e "vemos" o som.

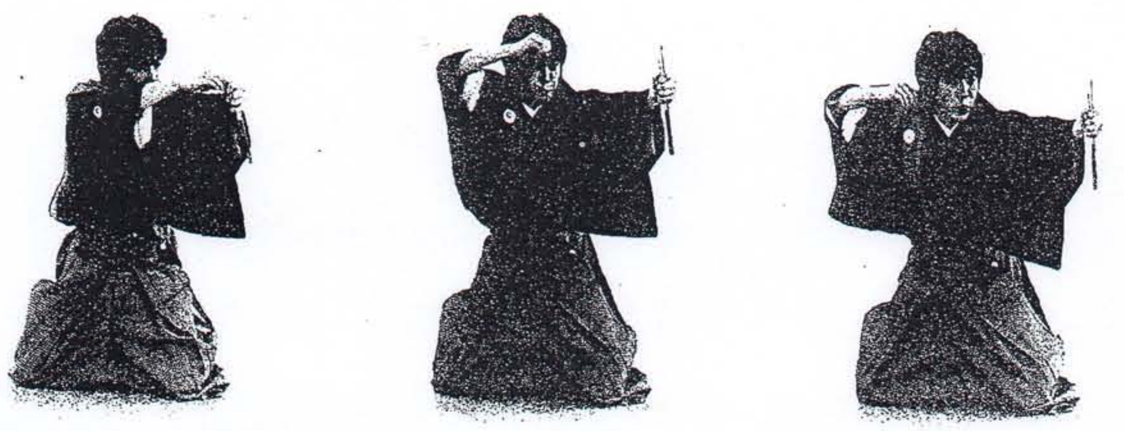
Como evocamos o mundo do cinema e da montagem, deixe-nos chamar a atenção para outro detalhe. Observando a posição assumida por Kosuke Nomura (Fig. 36), pode-se pensar que para reproduzir o movimento da partida da flecha, a mão direita deveria ir para trás, como acontece na realidade. Em vez disso, o ator corta a ação: ele passa para as posições subseqüentes (Figs. 37-38) onde, unidas por um movimento rápido, evocam o vôo ascendente da flecha e impedem a reprodução mecânica do recuo do braço.

Disparando um arco

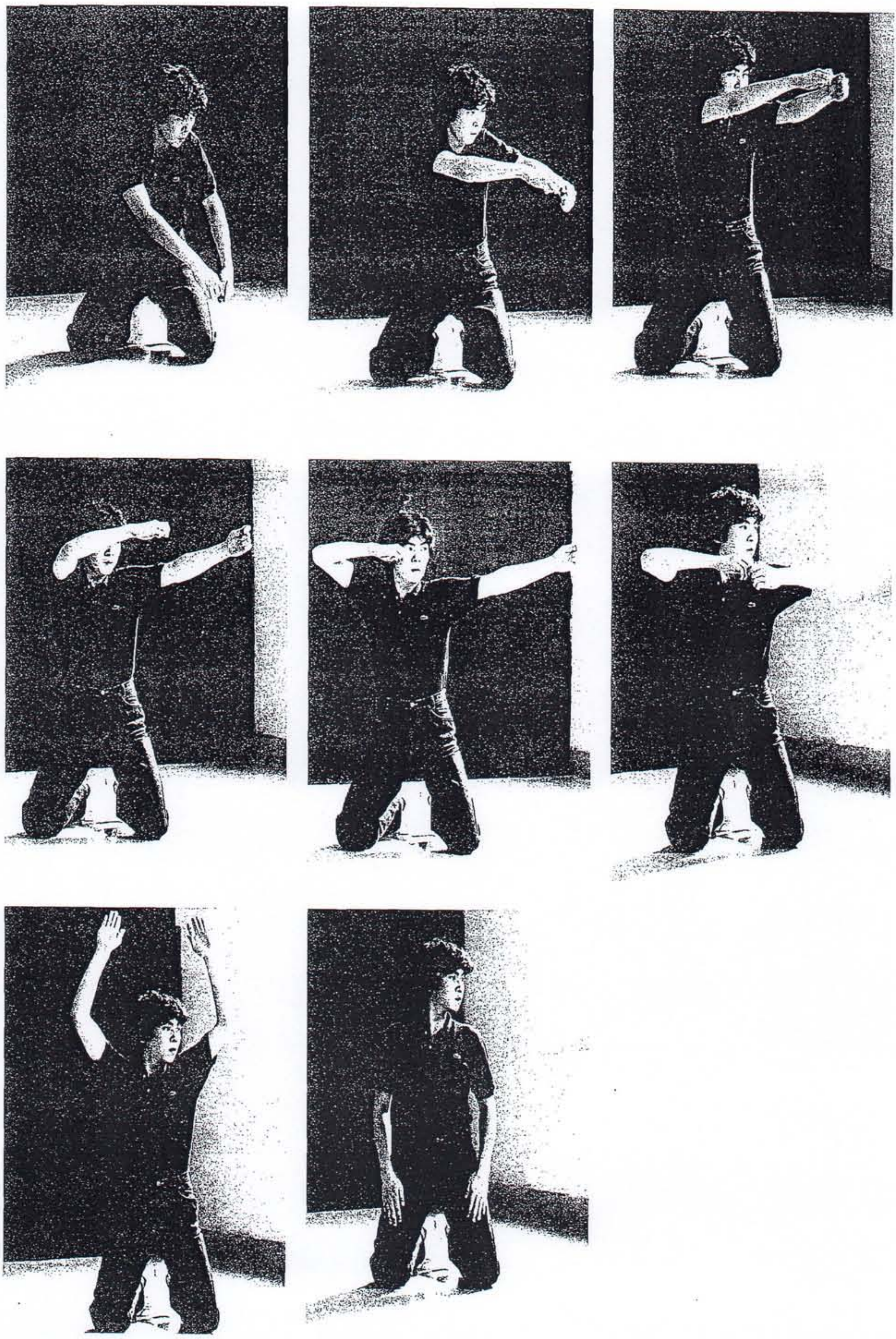
Este exercício da biomecânica de Meyerhold não só manifesta o princípio da



26-27. Uso do arco e flecha em duas farsas de Kyogen: *Gan Tsubute* (*Um ganso e um seixo*) e *Fumi Yamadachi* (*Os bandidos covardes*). Paródias graciosas representadas entre dramas Nô, as farsas de Kyogen usam o tradicional palco Nô, mas são feitas num estilo mais realístico. Não obstante, os atores de Kyogen usam poucos acessórios: como os atores de Nô, eles fazem uso extensivo de leques para representar vários objetos. Nessas estampas, entretanto, arcos e flechas foram deliberadamente desenhados para maior clareza.

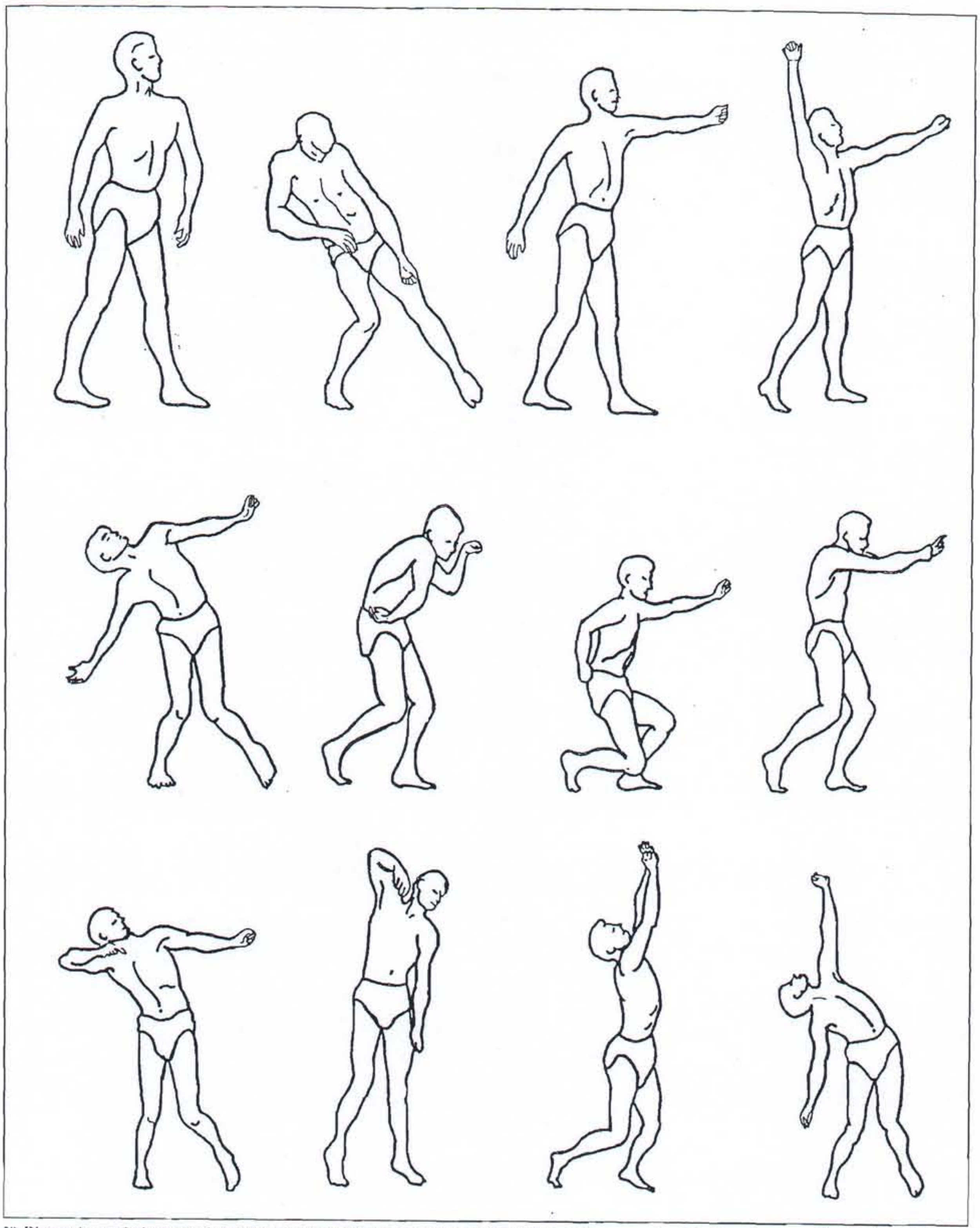


28-30. Posições da demonstração da página seguinte, feitas com figurinos e acessórios. Observe como o corpo do ator é quase camuflado pelo quimono: o figurino oculta a tensão para trás efetuada pela pelve e a maneira como os dedos são curvados para baixo. Todavia, as dobras justas do *akama* (a elegante calça-saia que os homens do Japão usam sobre o quimono) e a retangularidade das mangas amplas parecem restaurar, por meio ainda de outra equivalência, a tensão da ação. O leque não é somente ornamental, mas alude ao arco, tal como em dúzias de outras situações em que ele é usado, quase como uma varinha mágica, para uma variedade infinita da fins equivalentes.



31-38. Kosuke Nomura demostrando o uso de um arco e uma flecha no estilo Kyogen (ISTA de Volterra, 1981).

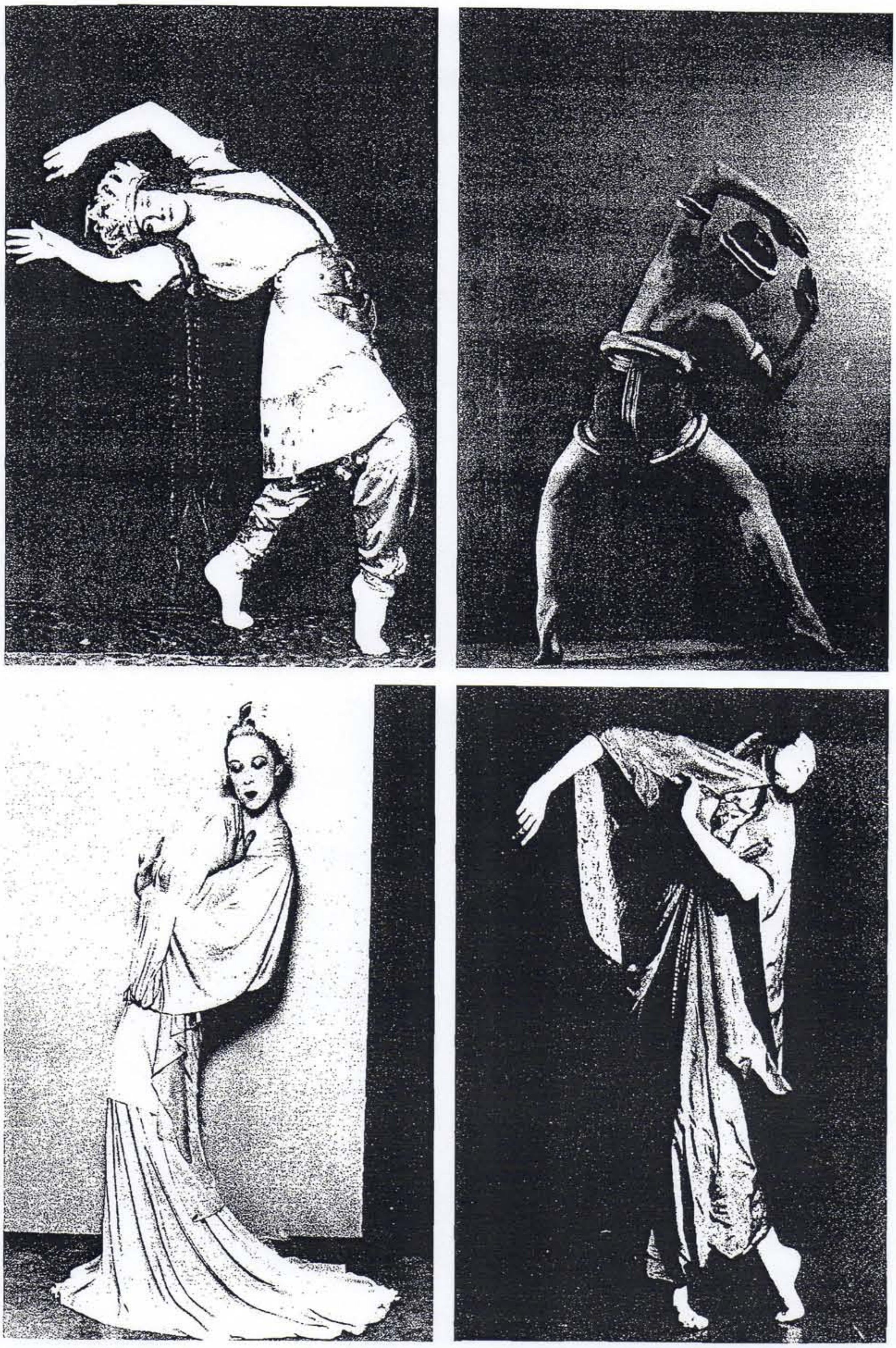
E C A / U S P / BIBLIOTECA 25822



39. Disparando uma flecha: seqüência de um dos exercícios biomecânicos de Meyerhold (1922) de acordo com uma descrição feita pelo seu ator, Erast Garin. As últimas três posições são uma *otkaz* (recusa).

equivalência, mas também demonstra como um dos seus objetivos era uma variação contínua da postura do "arqueiro", resultando em genuína "dança de equilíbrio". Erast Garin, ator de Meyerhold em 1922, descreve assim o exercício:

> "Pega-se com a mão esquerda um arco imaginário. O aprendiz avança com o ombro esquerdo para a frente. Quando localiza o alvo, pára, mantendo o equilíbrio sobre ambos os pés. A mão direita descreve um semicírculo a fim de alcançar uma flecha numa aljava imaginária atrás das costas. O movimento da mão afeta o corpo inteiro, fazendo o equilíbrio deslocar-se para o pé traseiro. A mão saca a flecha da aljava e prepara o arco. O equilíbrio é transferido para o pé dianteiro. Ele aponta. O arco é retesado e o equilíbrio volta para o pé traseiro. A flecha é disparada e o exercício é completado com um salto e um grito. Por meio deste exercício, o aprendiz começa a se compreender espacialmente, adquire autocontrole físico, desenvolve elasticidade e equilíbrio, compreende que o gesto mais comum — falar com as mãos — ressoa no corpo inteiro, e ganha prática na assim chamada 'recusa' (*otkaz*). Aqui, o 'pré-gesto', a recusa, é a mão que alcança as costas para pegar a flecha. O estudo é um exemplo da 'seqüência de ações', que compreende intenção, realização e reação."
> (*Meyerhold on theatre — Meyerhold sobre teatro*, ed. por Edward Braun)



40. Em cada tradição encontramos cenas ou exercícios nos quais o ator dispara um arco. O arco é a personificação de um jogo de oposições. A finalidade não é somente ilustrar a liberação da flecha, mas recriar no corpo a dinâmica que caracteriza as tensões do arco. Em cima, à esquerda, Karsavina em *Coq d'Or* (*Galo de Ouro*, 1914), coreografia de Michel Fokine; em cima, à direita, Ted Shawn, em *Grossienne* (1923); em baixo, à esquerda, Martha Graham, peça solo sem título (1924); em baixo, à direita, Mary Wigman, em *Figura de sonho* (1927), parte de seu ciclo de dança solo *As visões*.

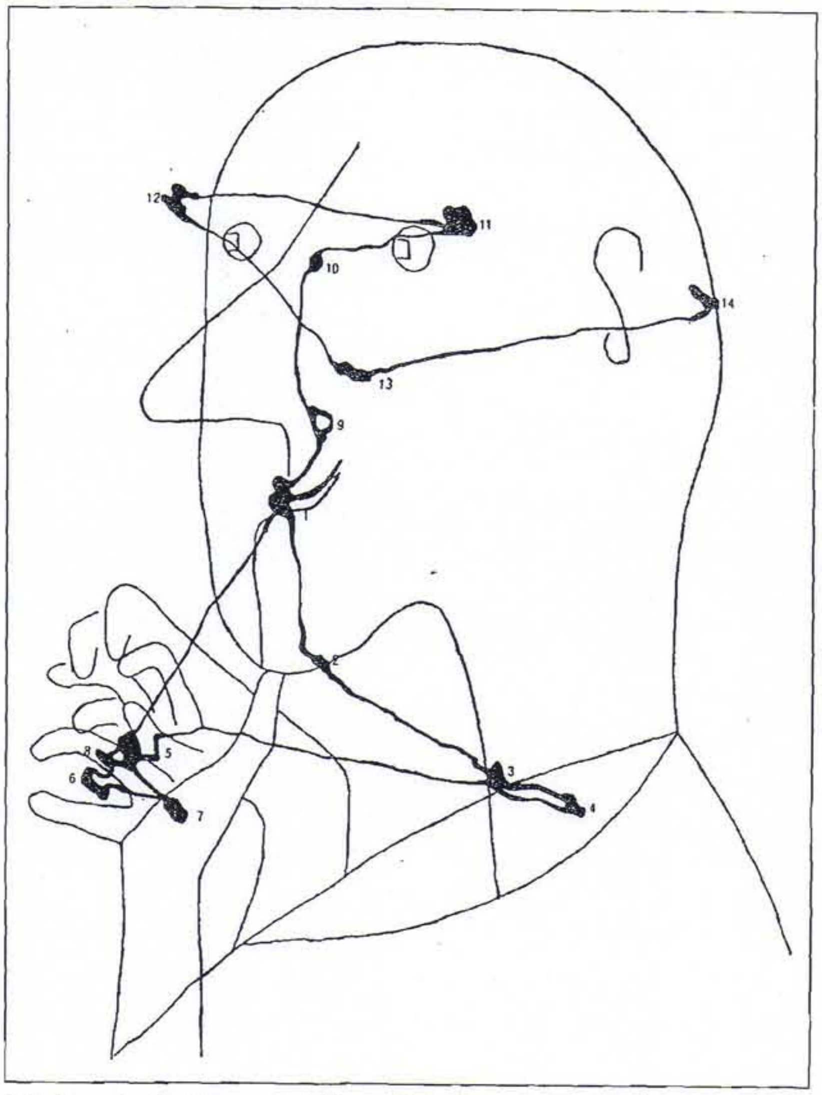
OLHOS E ROSTO

Fisiologia e codificação

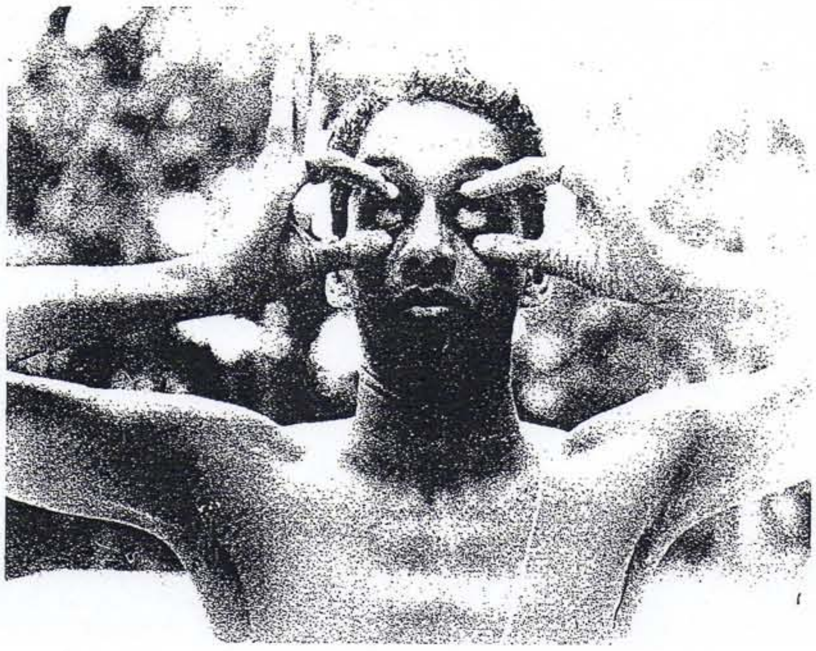
A ilustração (Fig. 1) mostra os movimentos da pupila de um indivíduo que está olhando um desenho pela primeira vez, baseado em *Quadro de um velho homem*, de Paul Klee. As áreas pretas representam as fixações visuais do indivíduo e os números dão a ordem da fixação no desenho durante um período de vinte segundos. As linhas entre as áreas pretas representam os *saccades*, movimentos rápidos do olho entre uma fixação e outra.

> "Os olhos são os mais ativos de todos os órgãos sensoriais do homem. Outros receptores sensoriais, como os ouvidos, aceitam passivamente quaisquer sinais que recebam, mas os olhos se movem continuamente, pois eles esquadrinham e inspecionam os detalhes do mundo visual. (...)
>
> Quando olhamos objetos imóveis, os olhos alternam-se entre fixações, quando apontam para um ponto fixo do campo visual, e movimentos rápidos, chamados *saccades*. Cada *saccade* conduz a uma nova fixação num ponto diferente do campo visual. Normalmente, há dois ou três *saccades* por segundo. Os movimentos são tão rápidos que ocupam apenas 10% do tempo de visão.
>
> Aprendizado visual e reconhecimento envolvem armazenamento e recuperação de lembranças. Por meio das lentes, da retina e do nervo óptico, células nervosas no córtex visual do cérebro são ativadas, é aqui que se formam as imagens do objeto que se observa. (...) O sistema de memória do cérebro deve conter uma representação interna de todo objeto que está para ser reconhecido. Aprender ou ficar familiarizado com um objeto é o processo de construção dessa representação. O reconhecimento de um objeto quando ele é encontrado novamente é o processo de encaixá-lo em sua representação interna no sistema de memória. (...)
>
> As partes mais informativas de uma linha desenhada são os ângulos e as curvas agudas. Os ângulos são os elementos principais que o cérebro emprega para armazenar e reconhecer um desenho. Quando alguém vê uma figura, seus olhos geralmente a esquadrinham seguindo — intermitente e repetidamente — um caminho fixo, o 'caminho de esquadrinhamento'. Os 'caminhos de esquadrinhamento' aparecem nos movimentos dos olhos do indivíduo durante a fase de aprendizagem, e durante a fase de reconhecimento seus primeiros e poucos movimentos dos olhos ao ver uma figura (presumivelmente durante o tempo que ele a estava reconhecendo) ge-ralmente seguem o mesmo 'caminho de esquadrinhamento' que ele estabeleceu para essa figura durante a fase de aprendizagem."

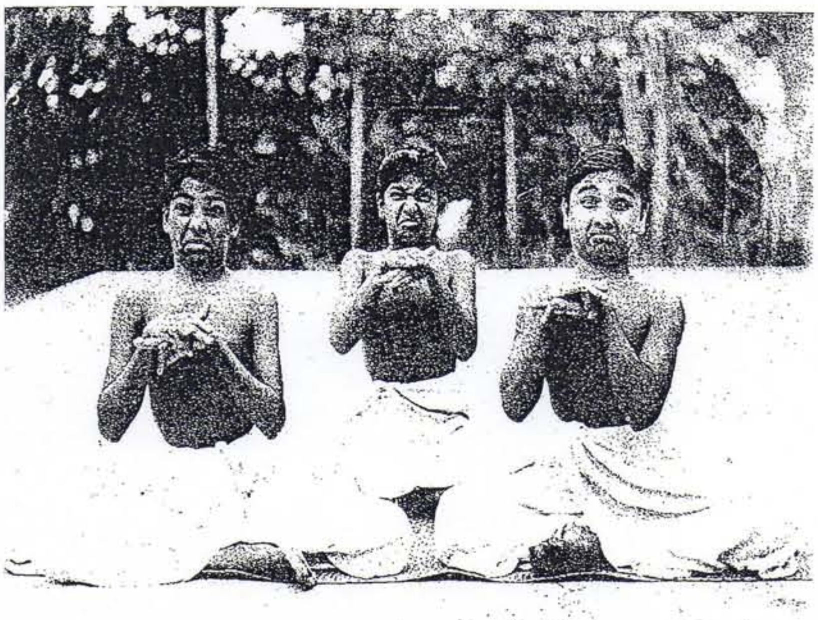
(David Noton e Lawrence Stark, *Movimentos dos olhos e percepção visual*)

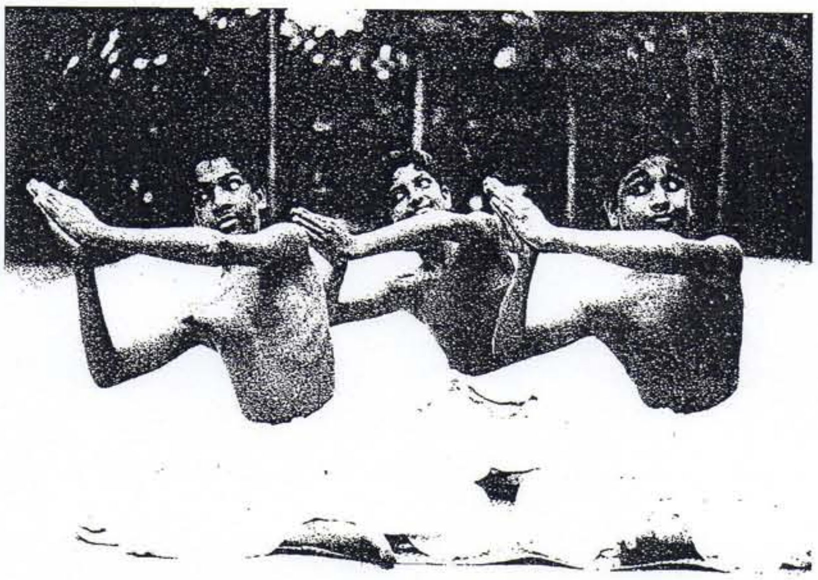


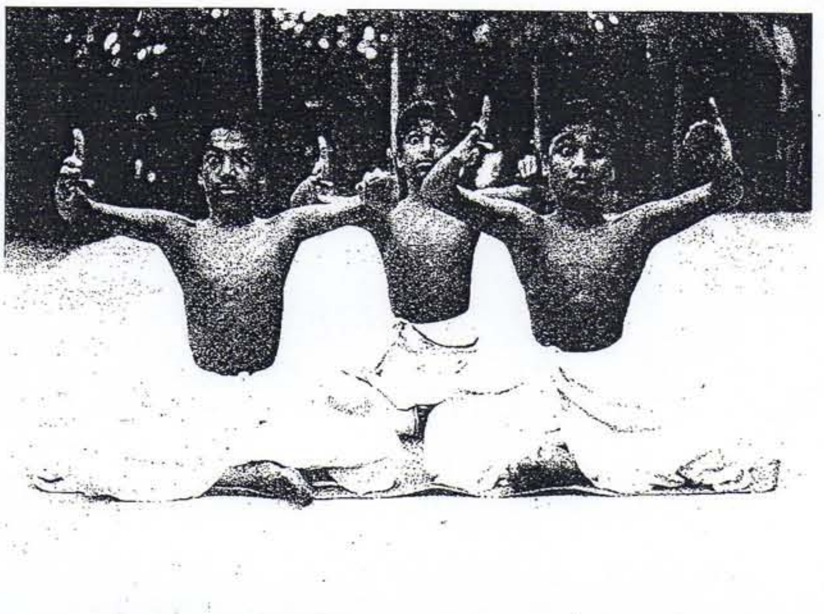
1. Movimentos dos olhos feitos por um indivíduo que vê pela primeira vez um desenho adaptado do *Quadro de um velho homem*, de Paul Klee, que aparece em preto. Os *números mostram* a ordem das fixações visuais do indivíduo no desenho durante parte dos vinte segundos de visão. As linhas entre os números representam *saccades*, movimentos rápidos dos olhos de uma fixação para outra.



2-5. Alunos de Kathakali fazendo exercícios de olhos (à direita) e os olhos em relação aos movimentos das mãos ou *mudras* (página seguinte).







Esse contínuo movimento dos olhos fornece informações especiais ao ator, que deve *mostrar que está olhando*: como os *saccades* demonstram, o olho nunca está em repouso. Exatamente da mesma maneira que na maioria das posições de equilíbrio aparentemente estático. Estamos continuamente deslocando nosso peso de uma parte do pé para outra, micromovimentos estão sempre ocorrendo na maior parte do olhar fixo. Os atores orientais reconstruíram um equivalente a esse movimento do olho: criando tensões e direções artificiais para destacar o olhar (Fig. 2), mas acima de tudo forçando os olhos a se moverem e, então, fixá-los em pontos específicos no espaço circundante, nas mãos ou no horizonte (Figs. 4-5).

> "Normalmente, olhamos para a frente e cerca de trinta graus para baixo. Se mantemos a cabeça na mesma posição e elevamos os olhos trinta graus, uma tensão muscular será criada no pescoço e no tronco, o que alterará nosso equilíbrio.
>
> O ator Kathakali segue suas mãos que compõem os *mudras*, com os olhos ligeiramente acima do seu campo normal de visão. O ator-dançarino balinês olha para cima. Em todos os *lian shan* ('posições estáticas' do ator) da Ópera de Pequim, os olhos estão dirigidos para cima. Os atores de Nô descrevem como perdem todo o sentido de espaço e como eles têm dificuldade em manter seu equilíbrio, porque os buracos dos olhos em suas máscaras são muito pequenos. Isto é uma explicação para seu escorregadio modo de andar, no qual os pés nunca deixam o chão — algo como homens cegos que vão tateando, sentindo seu caminho, sempre prontos a parar em caso de obstáculos imprevistos. Todos esses atores usam um campo de visão, quando representam, diferente do usado na vida cotidiana. Sua atitude física total é mudada: o tônus muscular do tronco, a pressão dos pés, o equilíbrio. Uma mudança na maneira normal de olhar determina uma mudança qualitativa de energia. Por uma simples mudança na maneira cotidiana de olhar, esses atores são capazes de dar ímpeto a todo um novo patamar de energia."

(Eugenio Barba, *Antropologia teatral: primeira hipótese*)

Mais uma vez, a codificação (isto é, formalização) dos processos fisiológicos ajuda o ator a destruir os automatismos cotidianos no uso dos olhos. Dirigir os olhos não é mais, portanto, uma reação mecânica, mas é transformado pelo ator numa ação, a *ação de ver*.

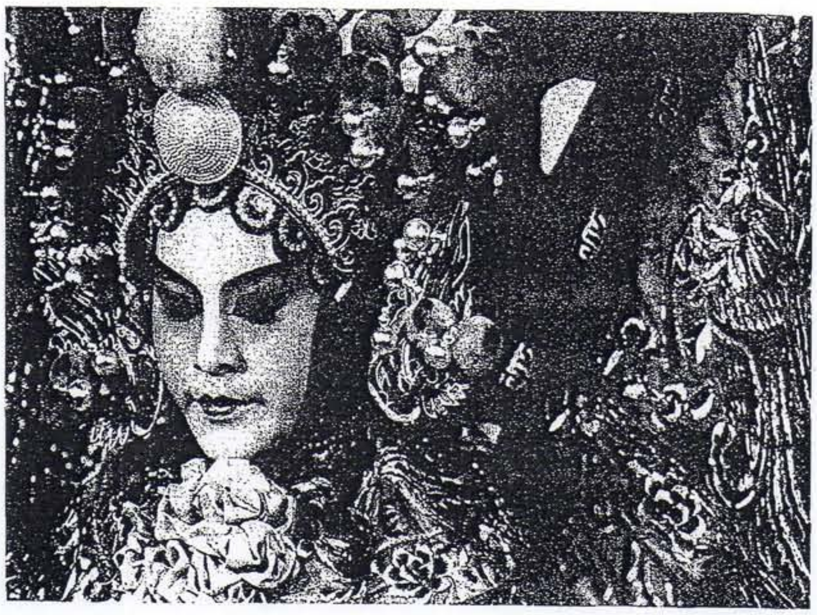
A concretização do olhar

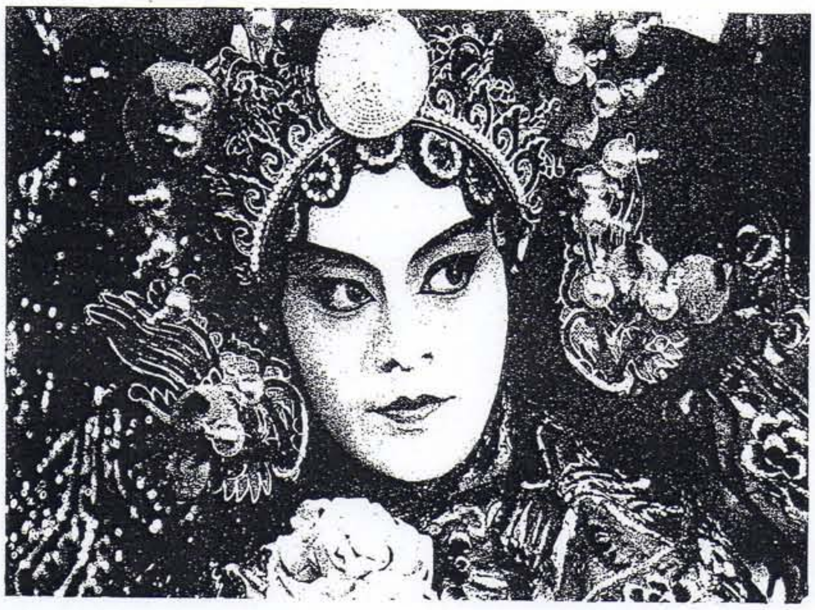
Observando os vários métodos que os atores orientais usam quando trabalham com o olhar imediatamente somos surpreendidos pela sua maneira particular de girar os olhos e fixar o olhar em direções muito precisas. Mas quando se segue a direção do olhar fixo, compreende-se que ele está fixo num ponto que é... vazio. Isso não diminui, de modo nenhum, a natureza concreta do olhar fixo, além do que serve para construir, no espectador, uma precisa noção de espaço e faz viver personagens e animais presentes na história e no drama que, na realidade, não existem fisicamente na cena.

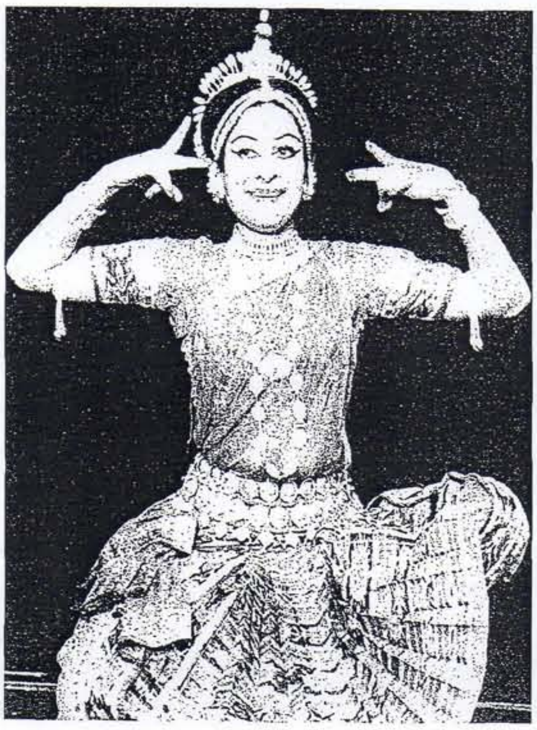
Mais ainda, essa concretização do olhar é acompanhada por uma contínua dialética entre tensões (cf. *Energia*) *manis* (suave) e *keras* (vigorosa), que torna possível ao espectador seguir a vida interior e exterior do ator.

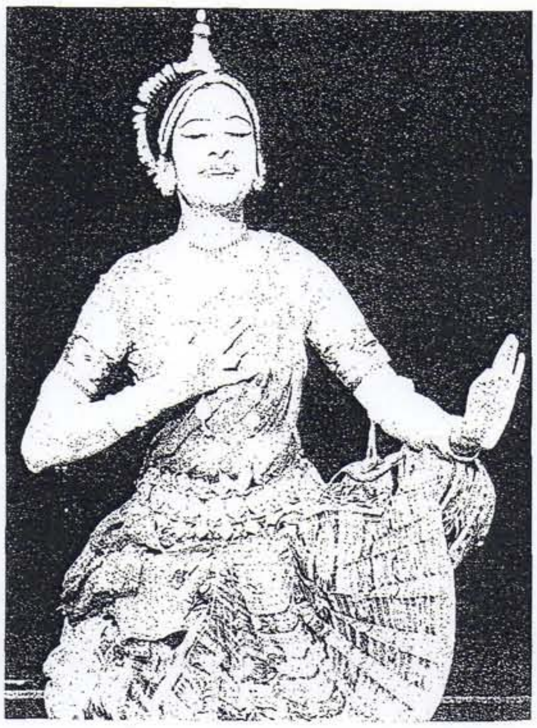
Tanto em Bali (Figs. 10-11) quanto na Ópera de Pequim (Figs. 6-7), os olhos são dirigidos, como vimos, acima da linha habitual e cotidiana. Podemos ver a passagem de *keras* para *manis* nos olhos da jovem Jas e na maneira como Lin Chun-Hui tem de começar com os olhos focalizados numa direção, a fim de terminar com o olhar dirigido na direção oposta (cf. *Oposições*). A dançarina indiana Sanjukta Panigrahi usa seus dedos e braços para sublinhar a larga abertura de seus olhos e sua expressão radiante: os olhos se tornam o ápice de um triângulo formado pelos braços e dedos, que alongam a curva do arco das sobrancelhas (Figs. 8-9).

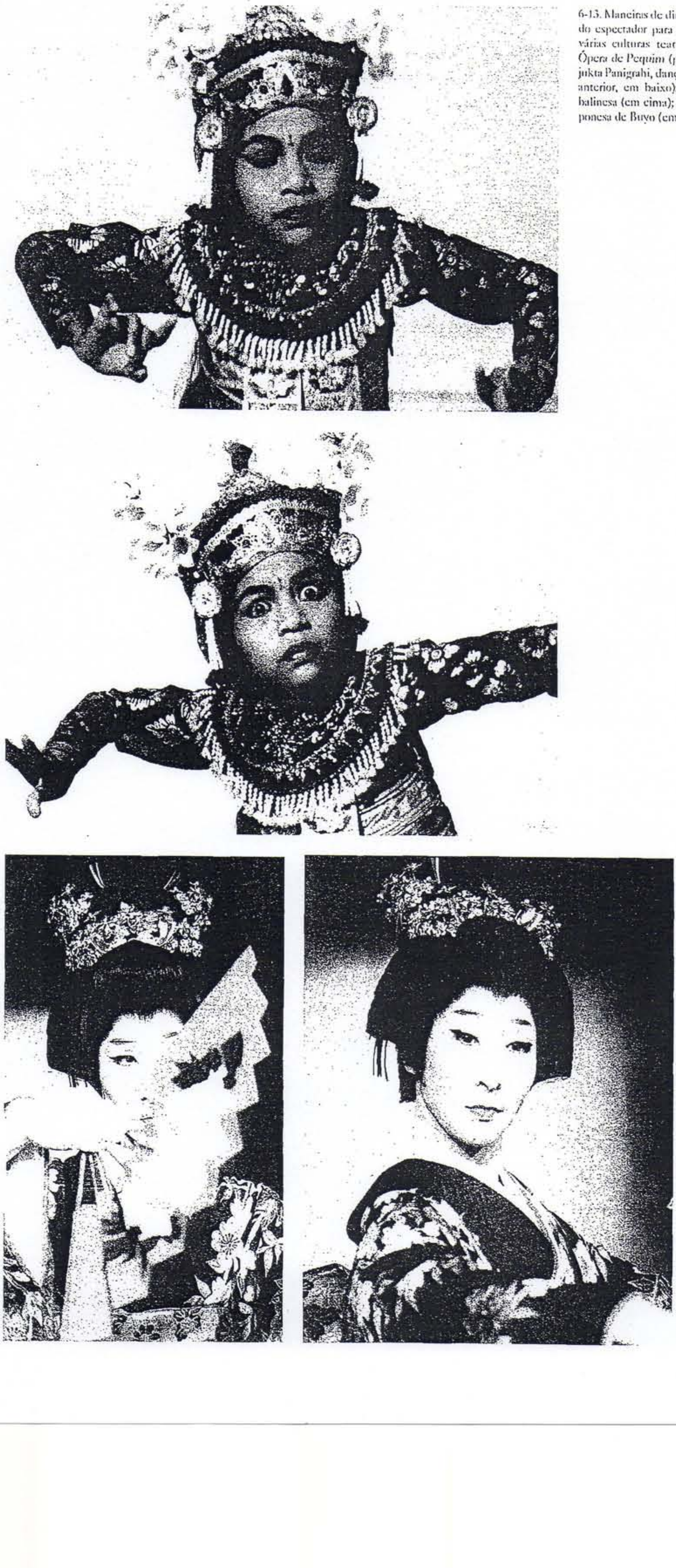
O olhar fixo inclinado (Fig. 12) de Katsuko Azuma torna-se agudo e penetrante graças ao leque que "abana" o olhar fixo de um simples olho, pegando e dirigindo a atenção do espectador à vontade (Fig. 13).



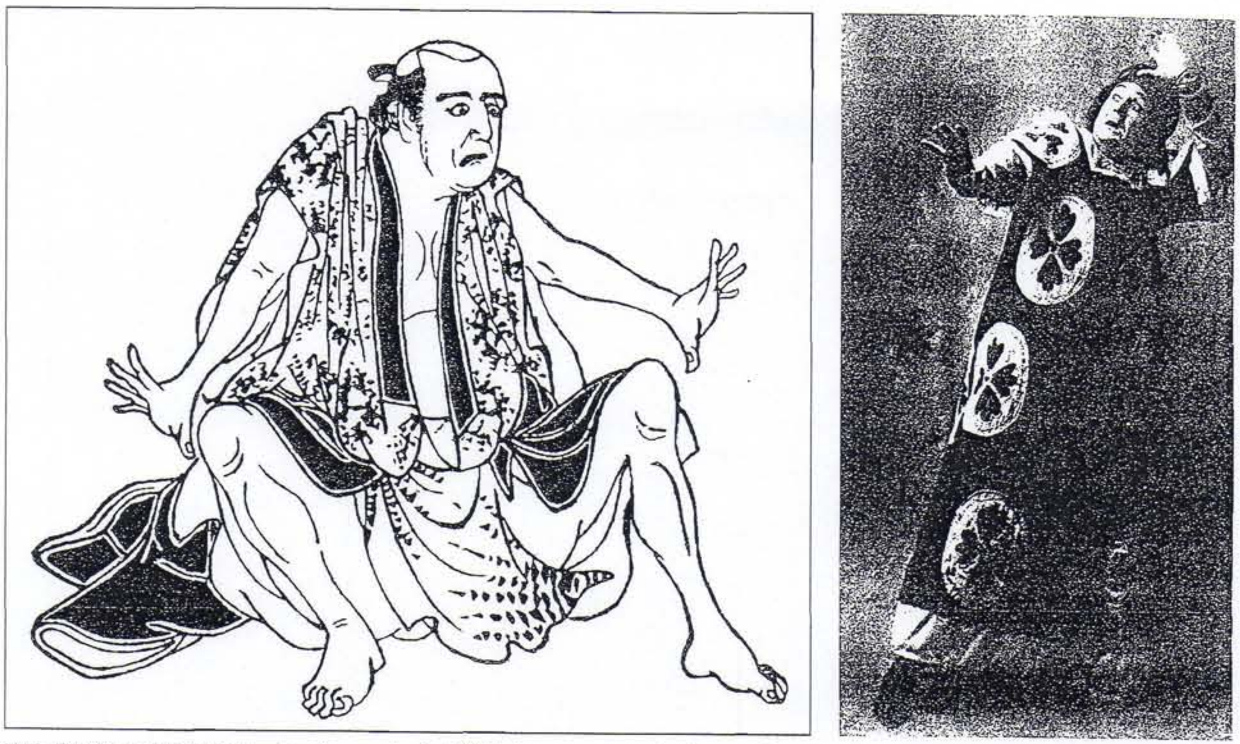








6-13. Maneiras de dirigir os olhos e chamar a atenção do espectador para os movimentos dos olhos em várias culturas teatrais asiáticas: Lin Chun-Hui, *Ópera de Pequim (página anterior, em cima)*; Sanjukta Panigrahi, dançarina indiana de Odissi (página anterior, em baixo); a jovem Jas, dança Legong balinesa (em cima); Katsuko Azuma, dançarina japonesa de Buyo (em baixo).



14-15. (Esq.) O ator de Kabuki numa pintura japonesa do século XVIII: observe como a ação de olhar para a frente é acompanhada por um movimento correspondente para trás com a coluna vertebral. (Dir.) Um ator da Comédie Française, no início do século, expressando terror: a expressão é acentuada pela tensão da coluna vertebral .

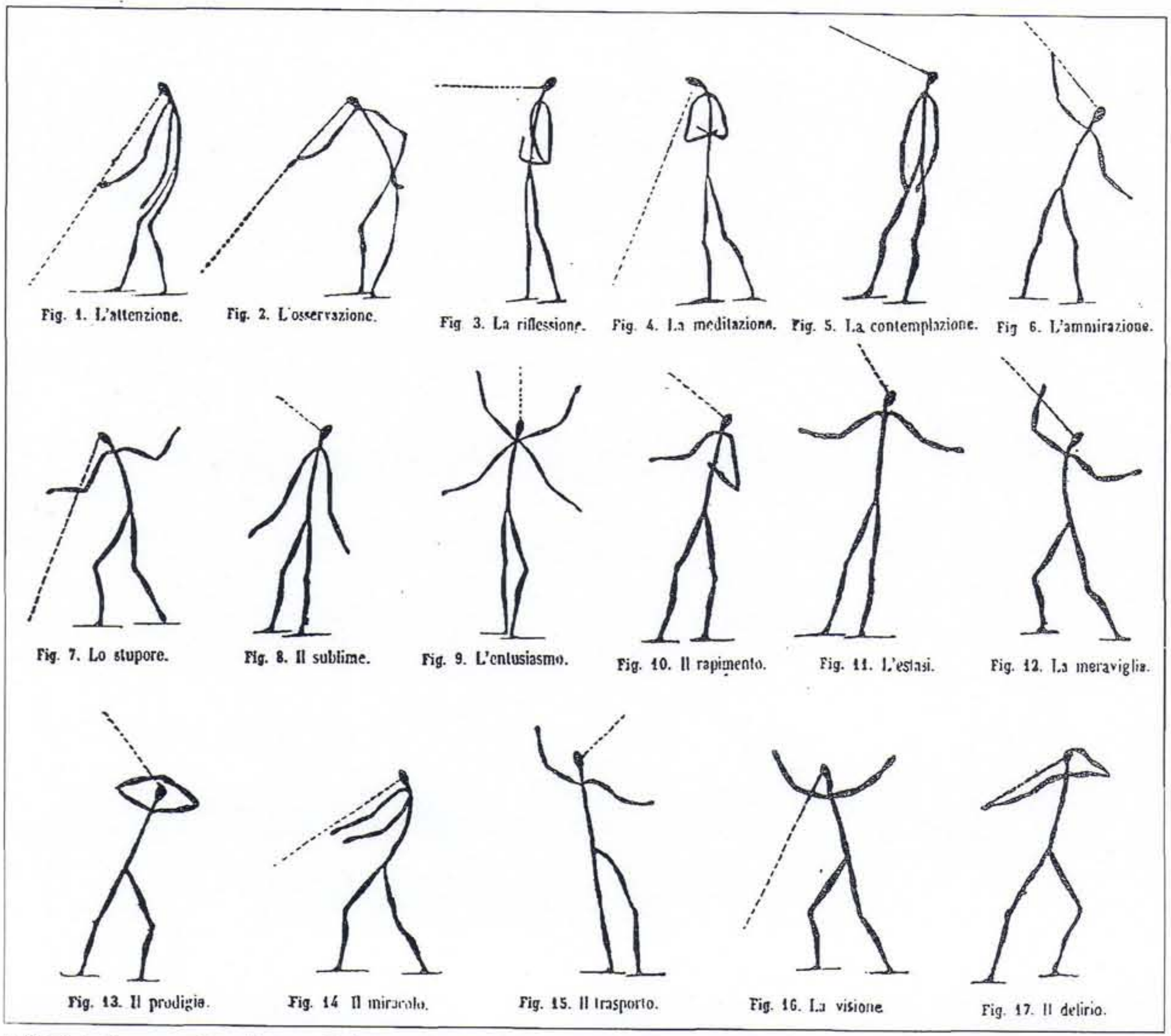


Fig. 1. L'attenzione.
Fig. 2. L'osservazione.
Fig. 3. La riflessione.
Fig. 4. La meditazione.
Fig. 5. La contemplazione.
Fig. 6. L'ammirazione.
Fig. 7. Lo stupore.
Fig. 8. Il sublime.
Fig. 9. L'entusiasmo.
Fig. 10. Il rapimento.
Fig. 11. L'estasi.
Fig. 12. La meraviglia.
Fig. 13. Il prodigio.
Fig. 14 Il miracolo.
Fig. 15. Il trasporto.
Fig. 16. La visione
Fig. 17. Il delirio.

16. Direção do olhar e as emoções em diagramas do bailarino e teórico da dança, o italiano Carlo Blasis (1795-1878), extraídos de *O Homem Físico, Intelectual e Moral* — (Milão, 1857): 1. Atenção; 2. Observação; 3. Reflexão; 4. Meditação; 5. Contemplação; 6. Admiração; 7. Espanto; 8. O sublime; 9. Entusiasmo; 10. Arroubo; 11. Êxtase; 12. Assombro; 13. Fascinação; 14. Milagre; 15. Transporte; 16. Visão; 17. Delírio. Observe como a cada mudança na direção dos olhos corresponde uma mudança na posição da coluna vertebral.

A ação de ver

> "Quando Siddharta deixou o palácio do pai e foi à procura da última verdade, passou seis anos estudando filosofia e vivendo uma vida ascética numa gruta perdida nas montanhas. Mas nenhuma iluminação surgiu. Conforme passava o tempo, Siddharta começou a se desesperar e ficar confuso sobre o que deveria fazer. Um dia ele ergueu seus olhos e viu a estrela d'alva, cujos raios penetraram no interior de seu ser, e ele, então, encontrou esclarecimento. Ele deixou a gruta e começou a viajar pelo mundo para tornar sua experiência conhecida, e outros pudessem dividir a liberdade que ele agora gozava.
>
> Você pode ter olhado para as estrelas milhares de vezes. Mas, subitamente, você vê uma estrela de uma nova maneira, que conduz a esse tipo de entendimento que é uma experiência total. Esta é a ação de ver: reagindo a esta ação, você se descobre e o outro é revelado a você."

(Eugenio Barba em conversação com atores do ISTA de Bonn, 1980)

Os olhos podem ver tudo, exceto a si mesmos: portanto, o ator deve ver com um segundo par de olhos. Isto é o que Zeami está sugerindo quando diz: *mokuzen shingo*, "os olhos na frente, o coração atrás". O que ele quer dizer com isso? Os atores no palco podem ver o que está à sua esquerda, à sua direita, à frente, mas diferente do espectador, não podem ver atrás de si mesmos. Há, portanto, somente uma possibilidade aberta a eles: dilatar seu campo de visão e usar seu coração (*kokoro*) para ver atrás deles. Eles devem, pois, trabalhar em dois níveis opostos: para a frente com os olhos, atrás com o coração. *Mokuzen shingo.*

Aceitando a definição poética de Zeami com relação ao sexto sentido do ator, descobrimos também que isso é uma metáfora para uma verdade física. Para os atores, ver atrás de si mesmos implica estarem atentos a algo que está acontecendo atrás de suas costas. Esse "estar de sobreaviso" cria uma tensão na coluna vertebral, um impulso pronto para ser liberado. Ao mesmo tempo, é criada uma oposição no corpo do ator entre ver à frente e estar atento ao que está ocorrendo atrás. A tensão e a oposição comprometem a coluna vertebral, como se estivesse pronta para atuar, para virar. Assim, os atores vêem com um segundo par de olhos, isto é, com sua coluna vertebral. Eles estão prontos para representar: para reagir.

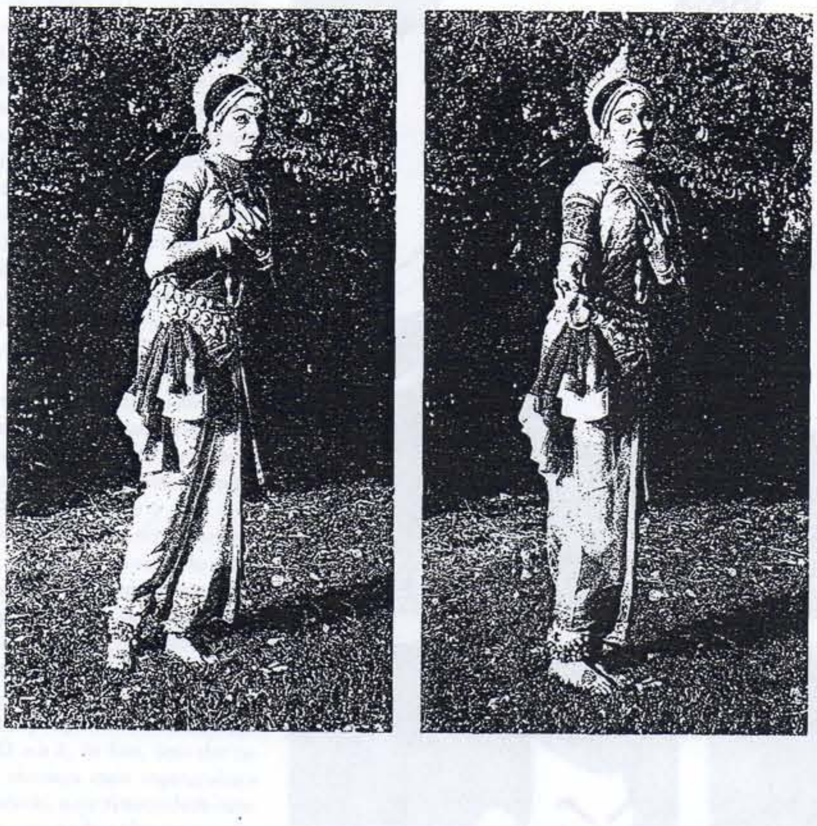
Isso está muito claro na figura do ator japonês (Fig. 14): ele olha para a frente, mas a posição de seu corpo, de suas pernas e, especialmente, de seu tronco estendido e curvado nos dá a impressão distinta de que ele está pronto a se erguer. As costas são empurradas para trás, enquanto o olhar fixo é dirigido para a frente. As mãos, abertas em leque, parecem sublinhar a natureza circular de 360 graus da tensão que atravessa o ator. Não há dúvidas de que esse ator, nesse momento, está vendo também com seu *coração*.

A equivalência olho-coluna vertebral não é desconhecida no teatro ocidental. Em Zeami, essa equivalência está oculta atrás do véu de um paradoxo poético, que o torna praticamente incompreensível ao não-iniciado; no Ocidente, a prática dessa equivalência é confusa, estrangulada pelo problema da expressividade compreendida no sentido mais psicológico do que físico.

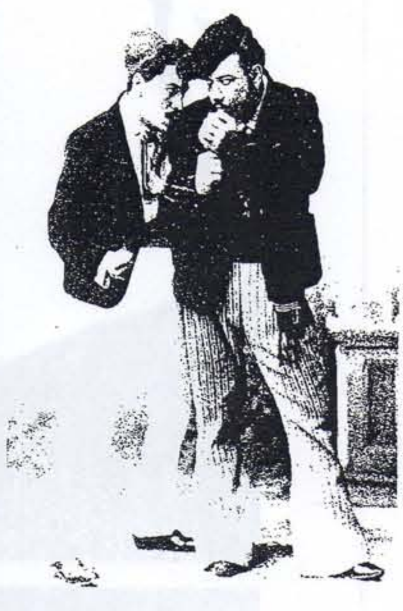
Observemos os desenhos do coreógrafo, dançarino e mestre de mímica, o italiano Carlo Blasis (1795-1878). Esses desenhos e suas legendas descrevem as várias atitudes do corpo que expressam emoção: por exemplo, atenção, espanto, entusiasmo, admiração, êxtase (Fig. 16). Mas eles também podem ser lidos de um modo completamente diferente: quando os olhos trabalham precisamente e se fixam em algo, o olhar fixo modifica imediatamente a posição da coluna vertebral. Os olhos e a coluna vertebral trabalham em correlação, independente do que está *atrás* do corpo. Alguém poderia dizer que essas figuras olham de uma certa maneira *a fim de expressar* as várias emoções. Mas o oposto também pode ser verdadeiro: é a maneira de olhar que cria a expressão. Para um ator, ver não é olhar com os olhos; é uma ação que compromete o corpo inteiro.

Alexander Gladkov atribui o seguinte a Meyerhold:

> "Posso sempre distinguir um ator genuíno de um de pouco valor pelos seus olhos. O bom ator sabe o valor do seu olhar fixo. Somente com um deslocamento de suas pupilas da linha do horizonte para a esquerda ou para a direita, para cima ou para baixo, ele dará a necessária expressão à sua representação, que será compreendida pelo público. *Os olhos dos atores de pouco* valor e amadores são sempre inquietos, dirigidos aqui e ali para os lados."



18-19. Sanjukta Panigrahi mostra dois *rasa*, duas representações de emoção, da dança Odissi: temor (à esquerda) e desgosto (à direita). As nove representações do sentimento (amor, heroísmo, compaixão, assombro, riso, mágoa, cólera, medo e tranqüilidade) são comuns a todas as formas tradicionais e estilos de dança-teatro da Índia, e dependem amplamente da expressão facial. O resto do corpo, os braços e as mãos sublinham a representação do sentimento, mas não são determinantes em sua manifestação como é o rosto. Há uma relação dialética observável entre a direção dos olhos e a do tronco e da coluna vertebral: a ação de ver já é uma reação de sentimento.



17. O ator italiano Giovanni Grasso (1873-1930) como Turiddu na *Cavalleria Rusticana*, de Verga (1912). A parte frontal do corpo, os punhos fechados, os olhos disformes. Mas a impressão de ameaça é, de fato, devida a uma torção particular da coluna vertebral. Observe-se como Grasso, a fim de mostrar seus olhos para os espectadores, não fica de perfil, mas de frente, e é, portanto, *constrangido a manter* suas pupilas nos cantos dos seus olhos, a fim de olhar seu adversário. Meyerhold viu Giovanni Grasso durante uma turnê que este fez na Rússia e, de acordo com Gladkov, comentou: "Fiquei ciente de muitas das regras da biomecânica quando vi Grasso, o magnífico ator trágico siciliano, representar".

dantes de cena participam por meio de uma série de ações atentas e silenciosas: eles auxiliam os atores principais arrumando a manga do quimono, erguendo uma cauda de vestido, mudando a posição de um acessório (um longo sabre, um ramo de flores), criando uma série de raios concêntricos ao redor do ator que está executando o *mie*. O termo *mie* refere-se.

20-22. Exemplos de *mie* (mostrando os olhos): em pintura do século XVIII do pintor Sharaku (1794) e por atores contemporâneos do Kabuki.

Mostrar que se vê

> "Para mim a palavra convulsiva, que usei para definir beleza, perderá todo o seu significado se for aplicada ao movimento e não ao momento preciso no qual esse movimento pára. Em minha opinião não pode haver beleza — beleza convulsiva — que não assegure a relação recíproca que liga o estado de movimento e o estado de repouso do objeto em questão".

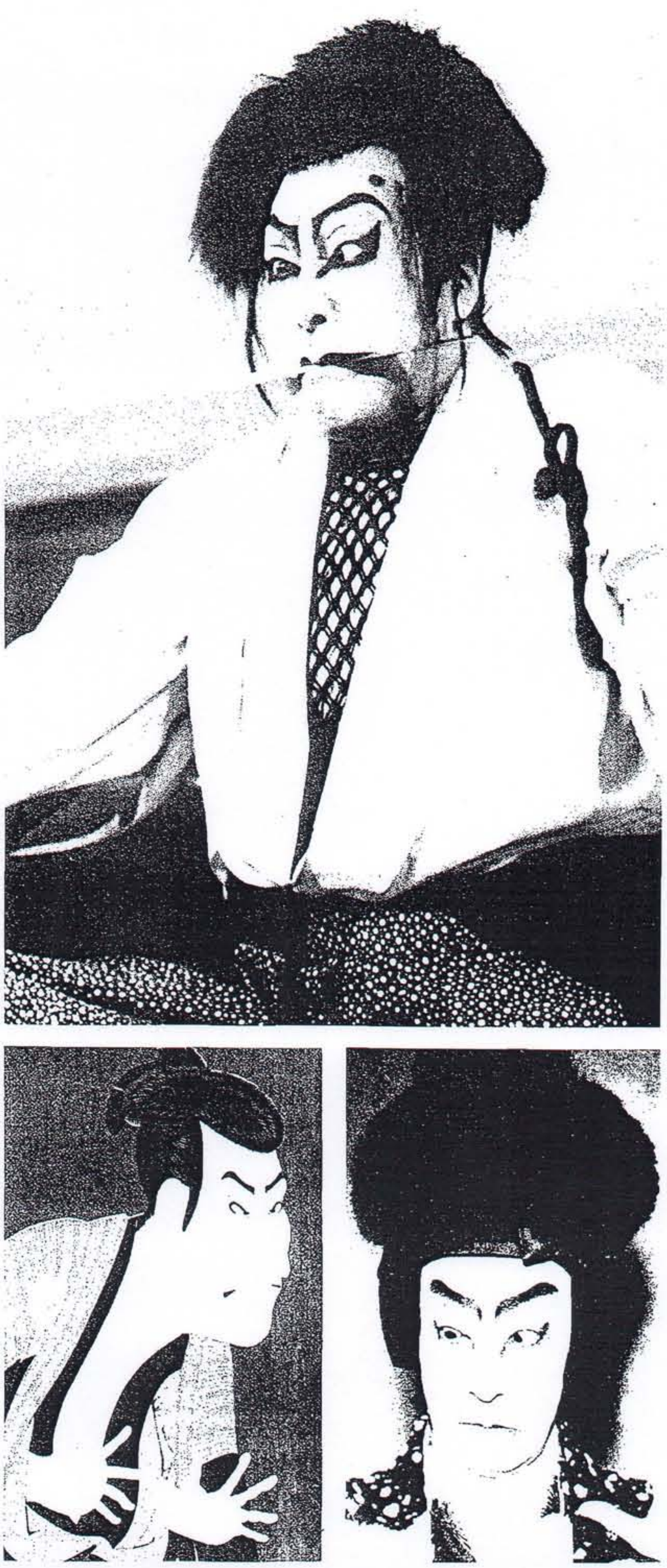
(André Breton, *L'Amour fou*)

"No passado, quando a única iluminação no teatro Kabuki (e também ocidental) eram velas e lâmpadas a óleo, os atores representavam quase no escuro, considerando que a sala era iluminada normalmente sem nenhum efeito da golfada mística wagneriana. Acontecia então que um ajudante de cena seguia o protagonista ao redor do palco, carregando uma longa vara de bambu em cuja extremidade havia uma vela num pequeno prato. Assim, o rosto do ator, a parte superior do tronco e braços eram iluminados sem que o ajudante estivesse visível aos espectadores. Apesar desse dispositivo, era necessário dar tempo aos espectadores para colher a expressão do ator, pelo menos nos momentos mais cruciais do drama; expressão que na penumbra da cena não poderia ser colhida, dado que os espectadores estavam freqüentemente ocupados com outras atividades: comendo, bebendo chá, conversando.

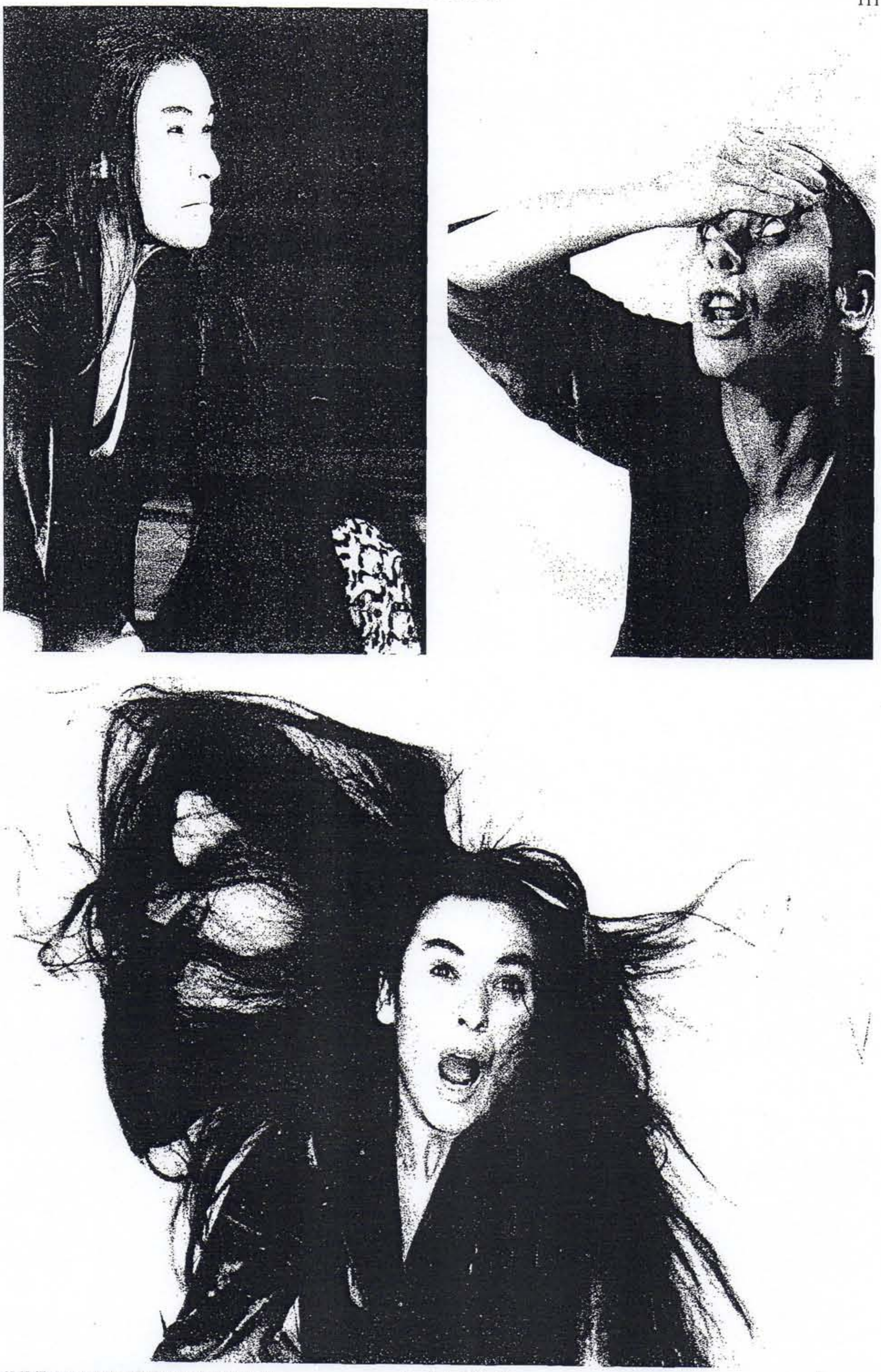
Pode-se supor que essa situação originou o costume dos atores do Kabuki de parar, ou melhor, de *cortar*, como eles o descrevem, um *mie* (literalmente, "mostrar"). Por que cortar? A postura do ator no *mie* poderia ser descrita como parar o filme naquele fotograma particular, no qual o ator está mostrando uma tensão especial: daí o significado de cortar a ação e de bloquear uma imobilidade viva. Já encontramos esse fenômeno no capítulo sobre *Energia*, quando nos referimos à posição do ator na Ópera de Pequim, chamada *liau shan* (parar a ação), que, com toda certeza, é a origem mais exata do *mie*.

O *mie* ainda é praticado no teatro Kabuki, apesar de hoje o palco estar totalmente iluminado. O *mie* é, de fato, uma das características técnicas mais espetaculares do ator de Kabuki, uma virtuosidade compreendida e apreciada pelos espectadores. Mas o que é exatamente um *mie*?

Poder-se-ia dizer que uma representação Kabuki é uma transição de um *mie* para outro, isto é, de um ápice de tensão para outro. O tempo entre essas posições é fluido porque, de fato, elas ocorrem no fim de cada cena. Às vezes, é mesmo um caso de superpose, de um grande *quadro vivo*, no qual todos os atores secundários e ajudantes de cena participam por meio de uma série de ações atentas e silenciosas: eles auxiliam os atores principais arrumando a manga do quimono, erguendo uma cauda de vestido, mudando a posição de um acessório (um longo sabre, um ramo de flores), criando uma série de raios concêntricos ao redor do ator que está executando o *mie*. O termo *mie* refere-se,



20-22. Exemplos de *mie* (mostrando os olhos): em pintura do século XVIII do pintor Sharaku (1794) e por atores contemporâneos do Kabuki.



23-25. Três rostos da atriz Roberta Carreri, do Odin Teatret, em sua representação solo, *Judith* (1987).

entretanto, somente à postura do ator principal; o centro dessa postura, o suporte de todo o conjunto são os olhos, que atraem inevitavelmente a atenção do espectador. Por quê?

Para um ator de Kabuki, *cortar um mie* significa parar subitamente no meio de um turbilhão de atividades, após ter feito movimentos expansivos do braço e arregalado os olhos amplamente (as pupilas cruzam, os olhos se retorcem como se fossem saltar da cabeça do ator). Mas, o que poderia parecer apenas um artifício bizarro para 'mostrar' como um ator pode ver é, de fato, um jogo dramático mais sutil. Uma ou ambas as pupilas se cruzam, dependendo para onde o ator quer dirigir a sua e, portanto, a atenção do espectador. As pupilas funcionam como uma lente de teleobjetiva, variando a imagem numa tomada da câmera.

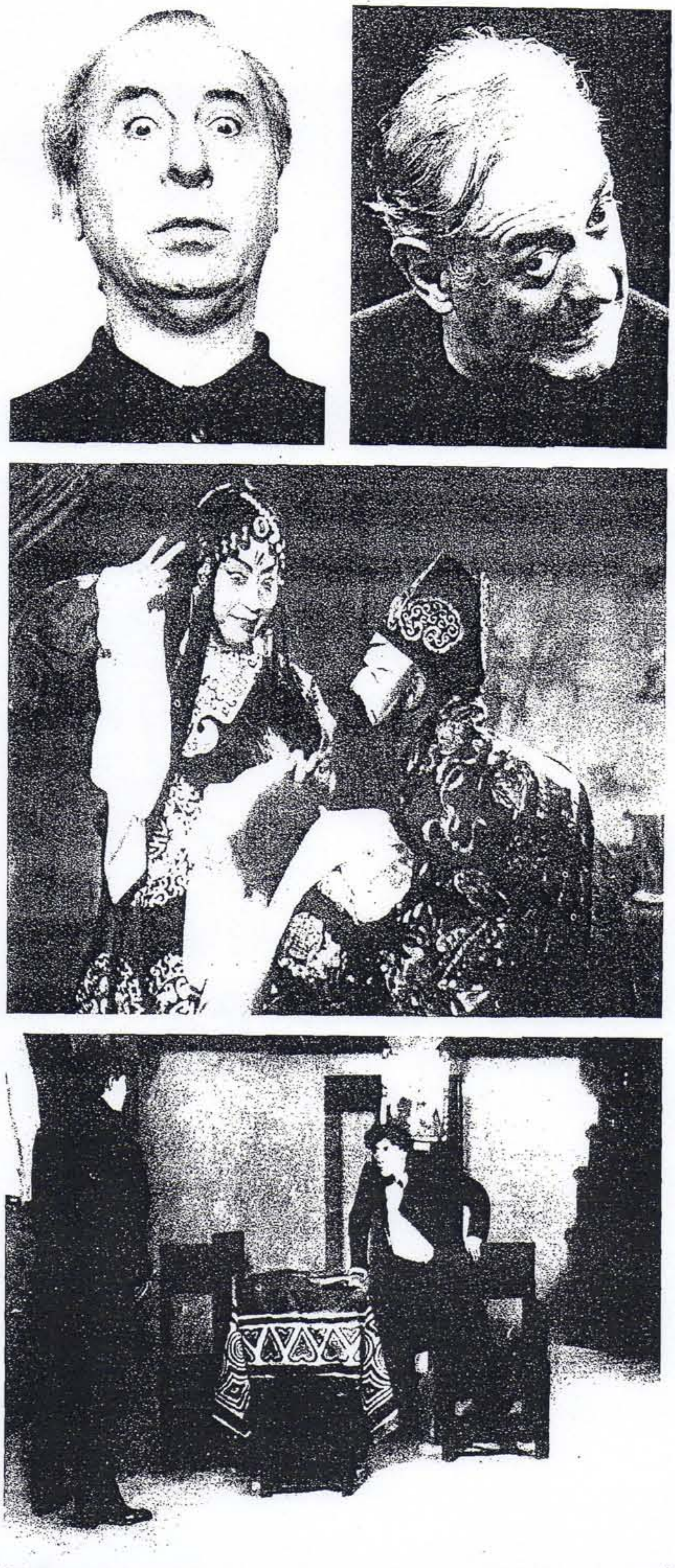
Por exemplo, um empregado está sentado à direita de um samurai e lhe fala sobre alguma coisa descuidada que fez, algo irremediável e perigoso para seu patrão. Para sublinhar essa desaprovação e fixá-la no *mie*, o ator que faz o papel do samurai dirige seu olho esquerdo para o empregado sentado à sua direita, enquanto seu olho direito continua a fitar em frente, em direção aos espectadores. Se a situação exige uma atuação simultânea, tanto do samurai quanto do empregado, eles olhariam um em direção ao outro. Acontece, às vezes, que diversas personagens congelam no *mie*. O resultado é um fantástico cruzamento de olhos numa triangulação extravagante.

A focalização da atenção e a tensão produzida no ator são comunicadas aos espectadores, sublinhadas não somente pela suspensão de qualquer outra ação cênica — todos os atores não envolvidos param e esperam pelo seu desenlace — mas também por alguns golpes que um músico dá com pequenos tacos de madeira: duas pancadas para indicar o começo do movimento que conduz à pose, depois uma saraivada de pancadas durante a imobilidade *mie* e, finalmente, mais dois golpes para anunciar que o *mie* terminou. Esses golpes intensificam a emoção e sacodem os espectadores durante a fase dramática. Ainda hoje, como conseqüência disso, o público geralmente aplaude seus atores quando estes alcançam, da mesma forma, seu *clímax* máximo. Esse máximo é expresso por uma tensão que está para explodir, no entanto é contida. Mesmo imóvel, o corpo do ator nunca está inerte.

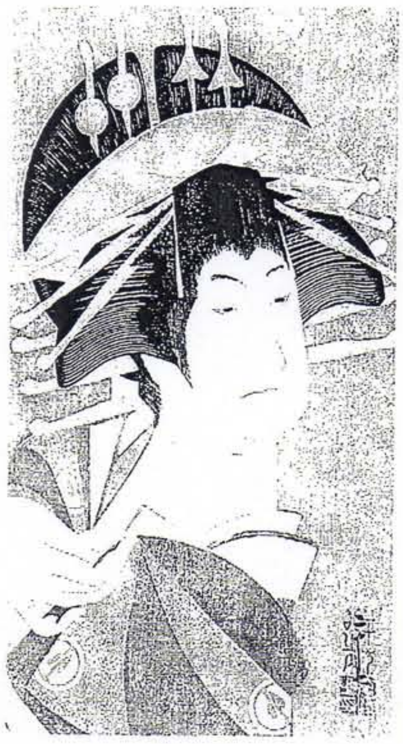
Mas o mais importante é o uso dramatúrgico dos olhos. Usando uma deformação do seu aparelho óptico, o ator nos mostra fisicamente as vicissitudes assumidas pelo drama nas relações entre as personagens.

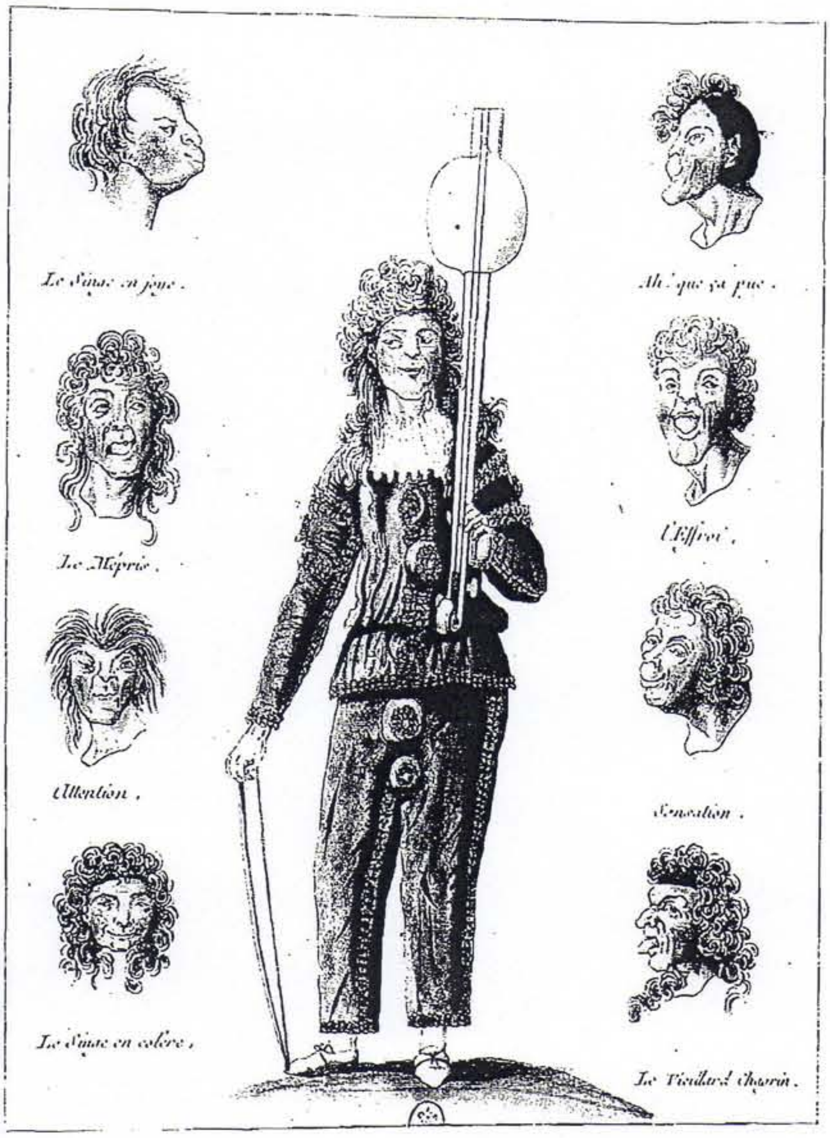
Se, como tem sido dito, o teatro 'mostra as relações entre os homens', o Kabuki confirma que isso está relacionado com uma representação que passa através, e unicamente, do corpo do ator."

(Nicola Savarese, *O teatro na câmara clara*.)

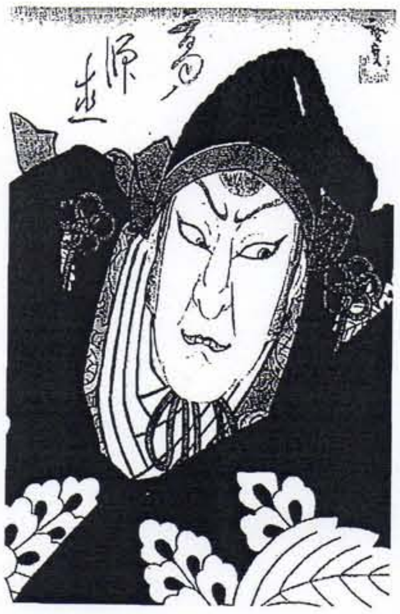


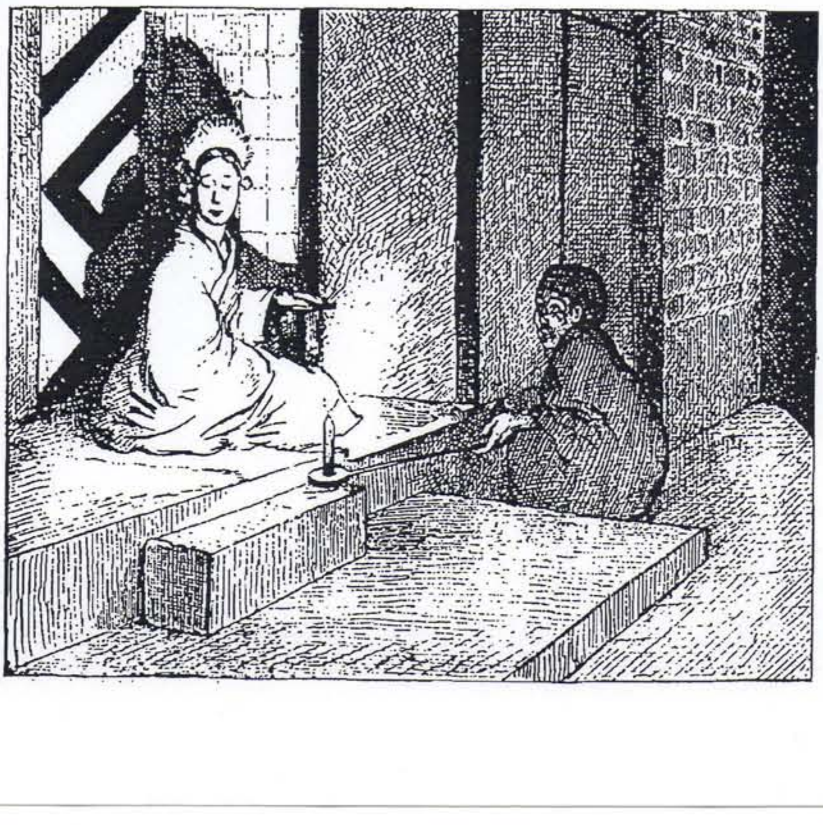
26-29. Exemplos de energia no tempo com os olhos: Etienne Decroux (em cima, à esquerda); Dario Fo (em cima, à direita); o ator chinês Mei Lanfang (centro); Charles Dullin (em baixo).



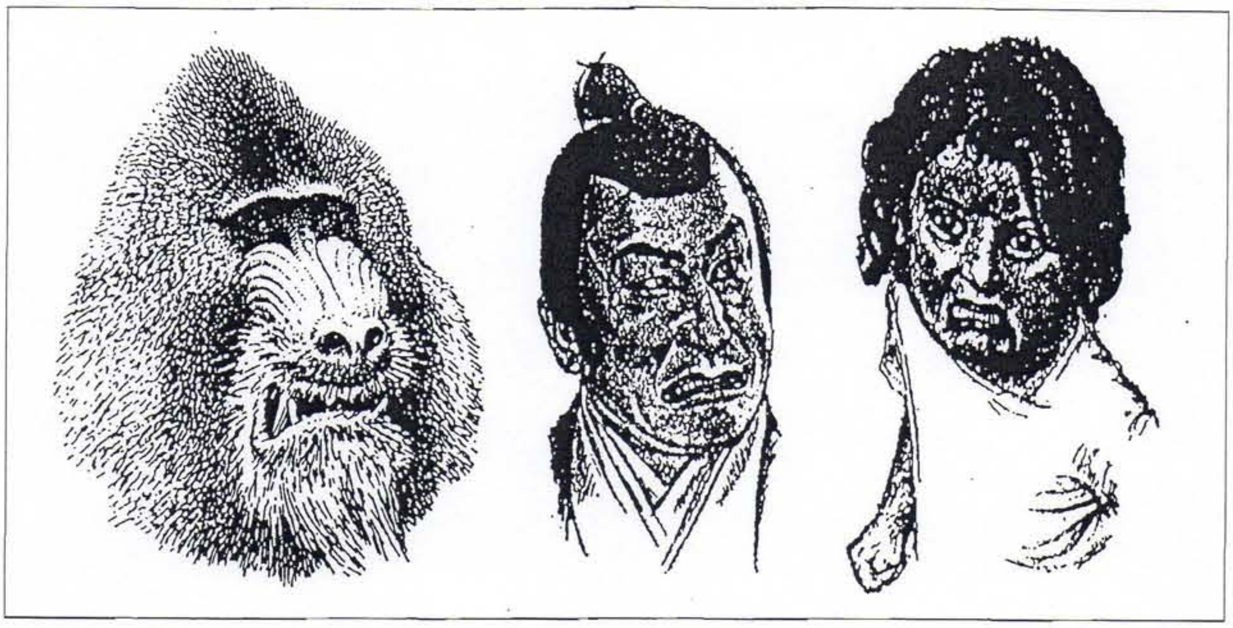


Le Singe en joye.
Ah! que ça pue.
Le Mépris.
L'Effroi.
Attention.
Sensation.
Le Singe en colere.
Le Vieillard chagrin.





30-33. Em cima, à esquerda, e abaixo, à esquerda, atores de Kabuki num *mie*, mostrando os olhos. Em cima, à direita, cartaz parisiense do século XVIII para uma representação de caretas e exibições fisionômicas. Muitos "atores" da época tornaram-se populares em representações altamente afortunadas, que consistiam em nada mais do que a representação de uma série de caretas: num quarto escuro, iluminado somente por vela, que acentuava os traços faciais e concentrava a atenção dos espectadores na expressão facial, os atores imitavam todas as várias paixões que possivelmente poderiam ser exprimidas pelo rosto humano. Abaixo, à direita, um ajudante de cena ilumina o rosto do ator com uma vela colocada na ponta de uma vara de bambu, uma convenção conhecida como *tsura akari*, "luz do rosto" (gravura ocidental do século XIX).



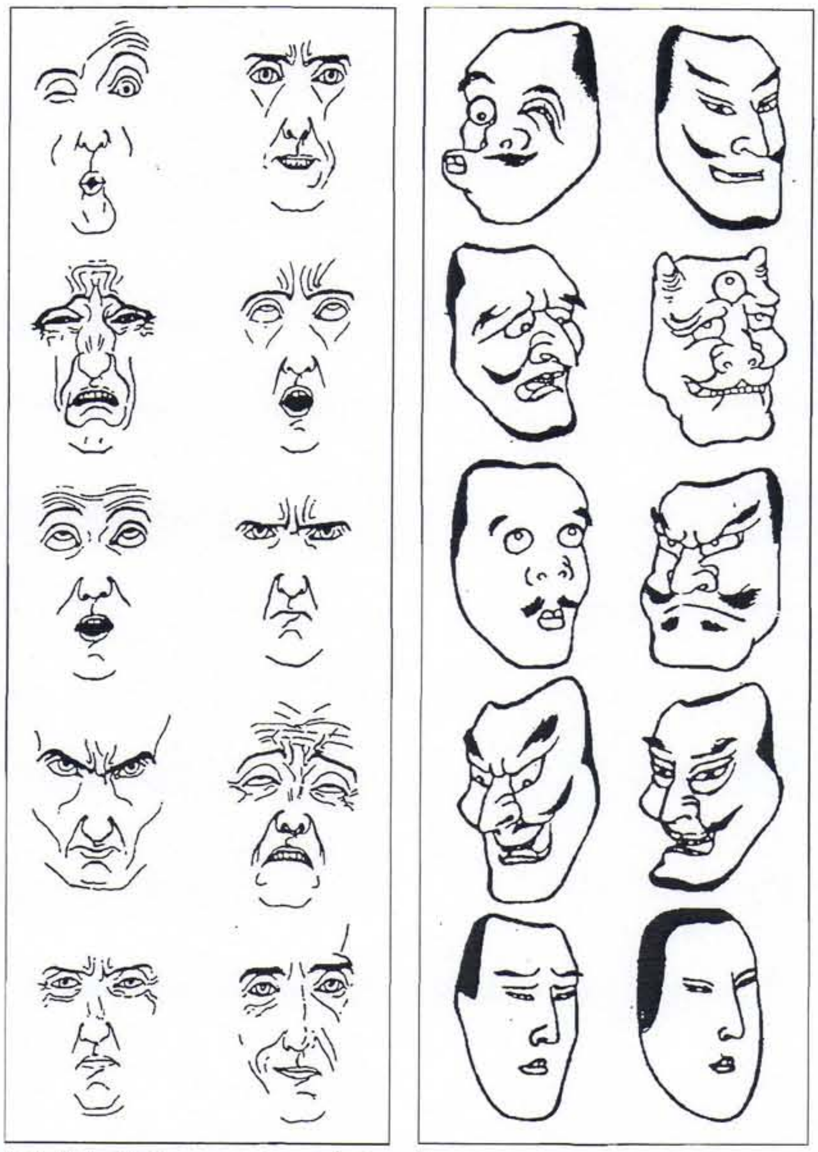
34. A habilidade inata dos animais para "mostrar seus dentes" (os caninos) também se encontra nos seres humanos, apesar do tamanho reduzido do aparelho dentário. A fim de demonstrar isso o etólogo Eibl-Eibesfeldt fez uma comparação entre um babuíno, um ator de Kabuki e uma criança irritada.

O rosto natural

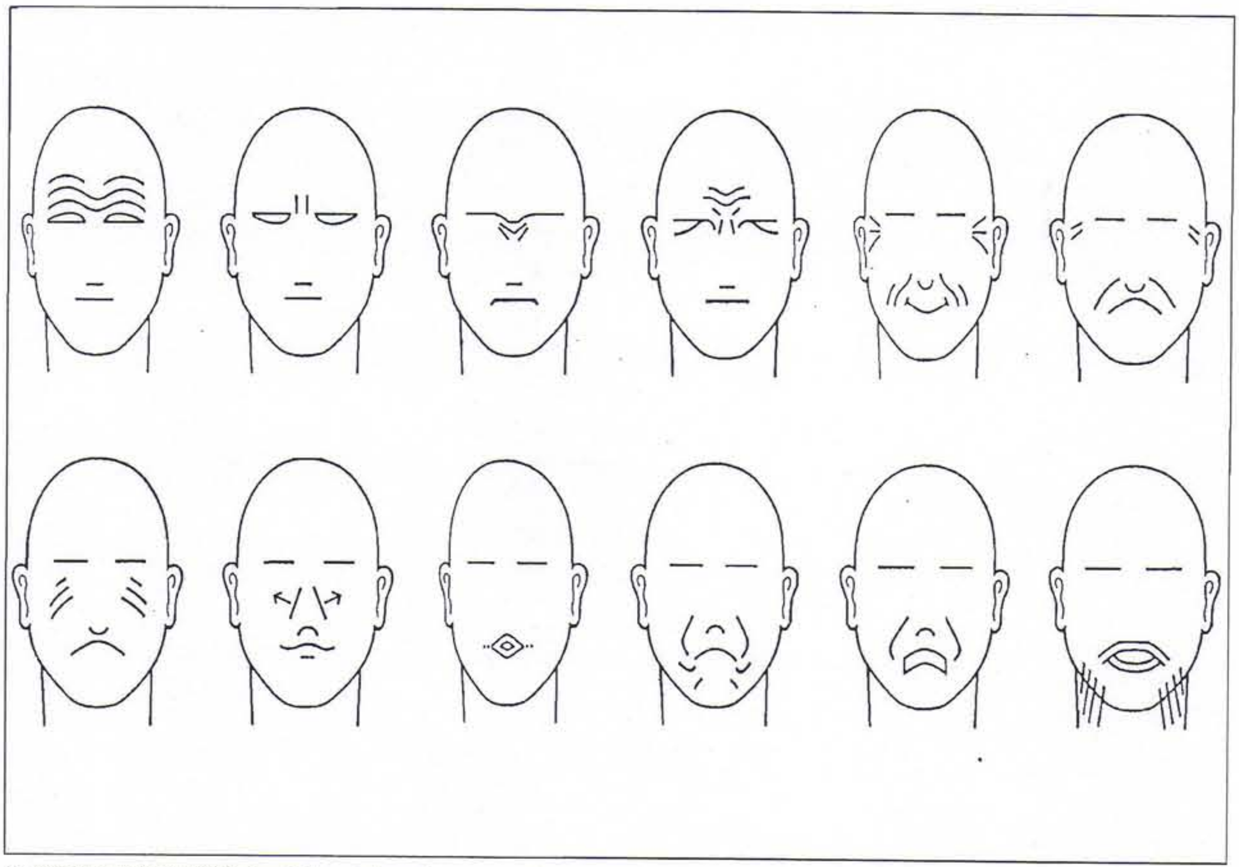
Como parte do seu estudo de certas faculdades inatas tanto no homem quanto nos animais, o etólogo Eibl-Eibesfeldt chama a atenção para o gesto de mostrar os dentes, que é comum tanto no homem quanto nos antropomorfos. Isso é particularmente verdade quanto aos dentes caninos, mesmo que "nossos caninos superiores tenham diminuído de tamanho". Isso significa que o "módulo motor tem sobrevivido à redução do órgão que estava acostumado a ser mostrado". Eibl-Eibesfeldt mostra um babuíno (mamífero da costa da Guiné), em suas ilustrações (Fig. 34), um ator Kabuki fazendo mímica de ira e uma criança irritada. Usando a expressão da mímica da ira, o etólogo sublinha, sem intenção, a transformação de uma técnica cotidiana numa técnica extracotidiana: esses gestos faciais são, de fato, o equivalente do *mie* de um ator de Kabuki.

A expressão "mostrar os dentes" é tão rica em significado que passou da fisiologia para o provérbio. Todo mundo sabe que os olhos, os músculos faciais, a boca e mesmo as orelhas (quando ficam vermelhas) são importantes indicadores das intenções e sentimentos dos seres vivos, mas isso não nos deveria fazer perder de vista outra observação: como está demonstrado pelo ator de Kabuki que está fazendo a mímica da ira, um espectador reconhecerá automaticamente as intenções e sentimentos de um ator, independentemente do que o ator em si está sentindo e experimentando, desde que ele faça seus olhos e músculos faciais assumirem uma posição precisa.

Esta é uma das numerosas implicações da pré-expressividade, familiar tanto ao ator oriental quanto ocidental, como demonstrado pelas pranchas de *A arte da mímica* (1901) de Aubert, e as máscaras usadas no teatro Nô japonês (Figs. 35-36). A máscara torna-se um rosto e o rosto uma máscara. Não é a psicologia dos sentimentos, mas a anatomia das formas, que está sendo tratada aqui.

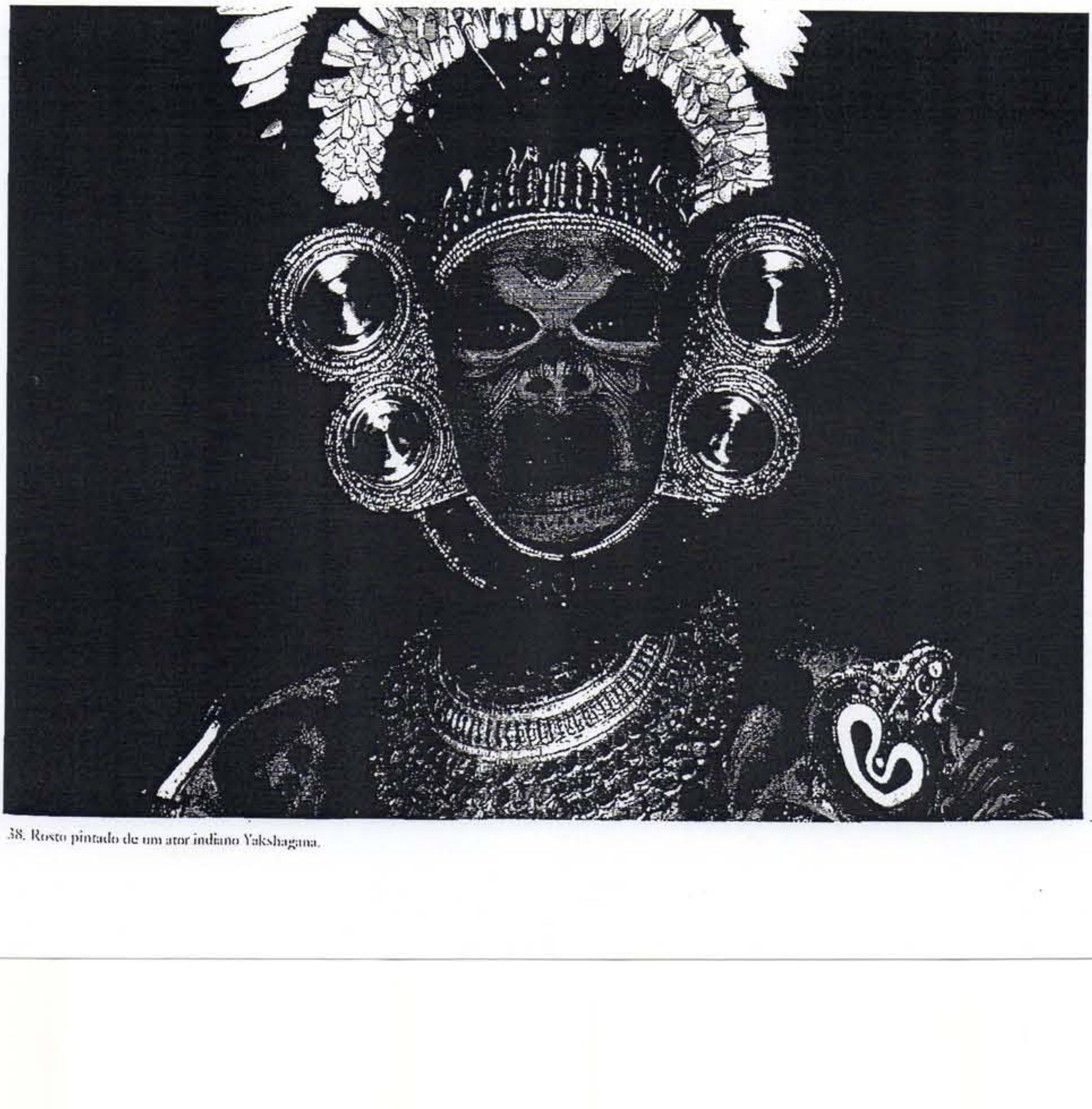


35-36. Mímica facial: ilustração de *A arte da mímica* (Paris, 1901) de Aubert, e desenhos em perfil de máscaras populares japonesas de Nô e Kyogen. A semelhança entre as expressões desenhadas por Aubert e as das máscaras japonesas é notável. Mais ainda, vale a pena observar que as primeiras exposições de velhas máscaras Nô na Europa no fim do século XIX, foram cuidadosamente estudadas não somente por artistas e críticos de arte, mas também por médicos e cientistas, que as consideraram como sendo excepcionalmente exatas anatomicamente.



37. Apesar de os músculos faciais não trabalharem independentemente um do outro, a expressão facial é determinada pelo predomínio de um desses músculos sobre os outros. Nesta ilustração de sua *Anatomia para artistas*, o anatomista francês Duval mostra que efeitos seriam criados se os músculos faciais pudessem funcionar independentemente. As expressões resultantes mostram claramente que o movimento fisiológico puro tem em si um efeito sobre a percepção do espectador.

Expressões: 1. *frontalis*: atenção, surpresa; 2. *orbicularis oculi*: reflexão, meditação; 3. *procerus*: severidade, ameaça, agressão; 4. *corrugator*: desagrado, mágoa; 5. *zygomaticus major*: riso; 6. *levator labii superioris et alae nasi*: descontentamento, aflição; 7. *levator labii*: aflição extrema, choro; 8. *compressor naris*: atenção, sensualidade; 9. *orbicularis oris*: escárnio; 10. *depressor anguli oris*: desprezo; 11. *depressor labii inferioris*: desgosto; 12. *platysma*: raiva, mágoa, tortura, força extrema.



38. Rosto pintado de um ator indiano Yakshagana.

O rosto pintado

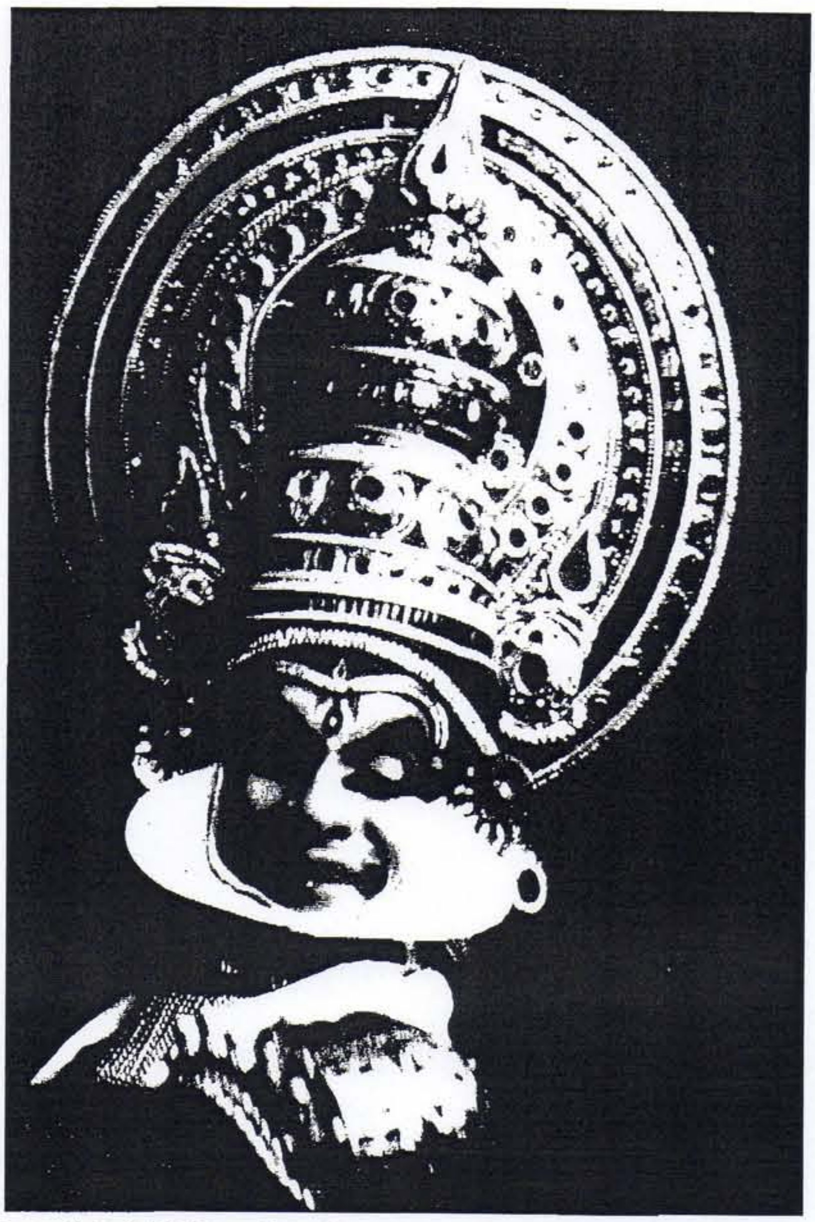
Todas as culturas teatrais procuram dramatizar os aspectos faciais acentuando-os, deformando-os ou alargando-os. Os atores Kathakali praticam um exercício especial, justamente para reforçar os músculos do globo ocular e aumentar a mobilidade das pupilas (Fig. 39). Complementarmente, antes de uma representação, eles inserem um grão de pimenta vermelha abaixo das pálpebras: o sangue flui para a área dos olhos por causa da irritação causada pelo grão de pimenta e faz com que a face pintada de azul e verde dos heróis e demônios pareça sobrenatural.

A maquiagem da Ópera de Pequim transforma o rosto dos atores numa genuína máscara (Figs. 40-41) e informa o espectador acerca do papel e sua característica dominante: coragem, esperteza, sabedoria, estupidez, maldade... As combinações de cores que acentuam os traços faciais produzem efeitos impressionantes. Os papéis femininos são caracterizados por uma viva cor rosa que enfatiza os olhos bem abertos (é costume puxar a pele da testa a fim de alargar os olhos).

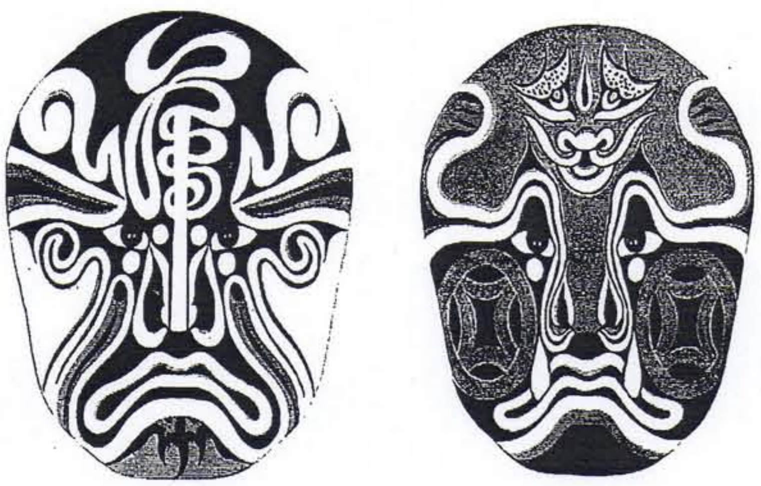
As mesmas cores impressionantes são encontradas nos rostos de atores de Kabuki (Fig. 42), e o efeito é aumentado pelo olhar fixo e distorcido do *mie*. Os estilos de penteado fazem a testa retroceder para o meio do crânio, de modo que as sobrancelhas possam ser pintadas bem alto, fazendo com que os olhos pareçam maiores.

Os mímicos usam uma técnica especial para puxar os músculos faciais e levar a expressividade além dos limites do comportamento cotidiano e convencional.

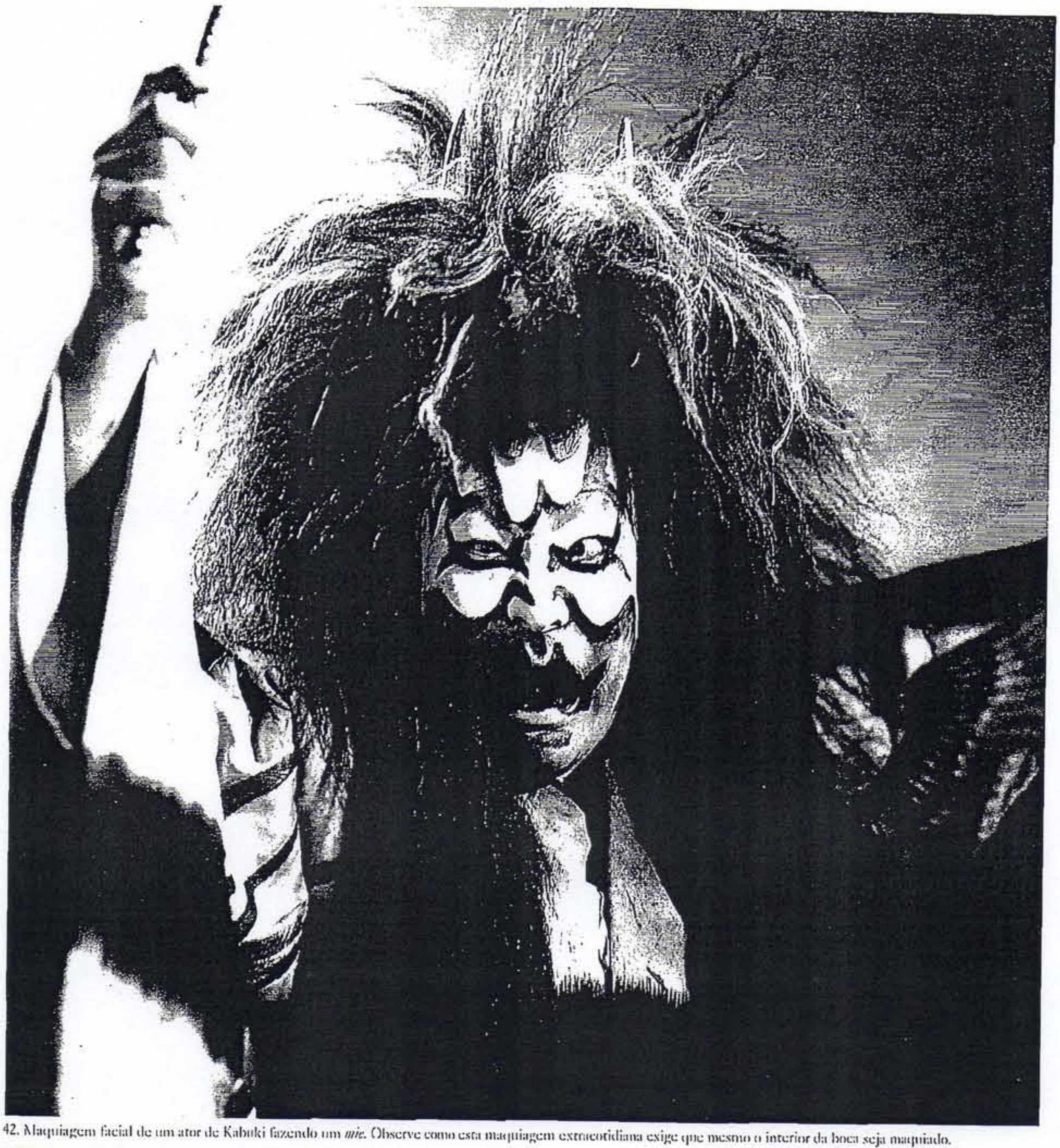
Exercícios desse tipo, o uso de maquiagem, penteados especiais e cores artificiais tornam possível ao ator modificar completamente a expressão e usá-la de uma maneira extracotidiana, fria e calculada. Um sistema geométrico efetivo é usado, tanto no Japão quanto na China, para calcular o desenho da maquiagem de acordo com as dimensões faciais. O suor no rosto dos atores dá às cores metálicas da maquiagem uma pátina cintilante, que aumenta a ilusão de vida. Este efeito não parece completamente não-natural ao espectador, pois o rosto mantém toda a sua mobilidade.



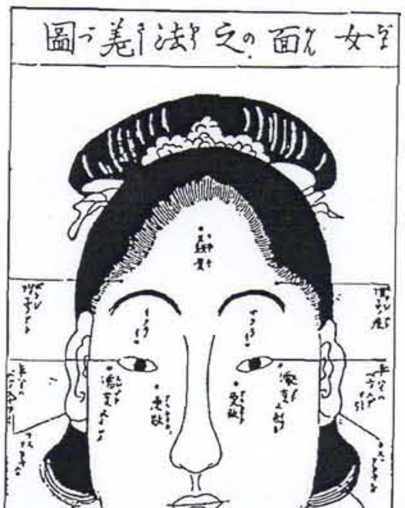
39. Ator Kathakali, M. P. Sankaran Namboodiri, com maquiagem facial numa demostração no ISTA de Holstebro (1986).



40-41. Proporções de linha e cor em duas maquiagens de Ópera de Pequim.



42. Maquiagem facial de um ator de Kabuki fazendo um *mie*. Observe como esta maquiagem extracotidiana exige que mesmo o interior da boca seja maquiado.



43-44. À esquerda, gravura encontrada num livro sobre o teatro japonês Kabuki, publicado em 1802, que mostra a "cartografia" do rosto de um *onnagata*, ator que representa papéis femininos. Esta "cartografia" não apenas deve transformar um homem, mas também deve realçar a sensualidade dos olhos. Primeiro, o rosto é coberto com uma espessa camada de pasta branca: os sinais na gravura indicam as áreas que devem então ser coloridas. Uma *sombra avermelhada, o primeiro sinal de sensualidade*, é desenhada nos lóbulos das orelhas, que são geralmente ocultas por perucas, e nas sobrancelhas, cujas formas variam de acordo com o papel (elas são também freqüentemente raspadas). A cor rosa torna-se vermelha sob as sobrancelhas, a fim de evitar a criação de um contraste violento com a linha preta no fundo branco. Vem, então, a área mais "erógena" do rosto: a boca vermelho-fogo, sempre pequena, mas com um lábio inferior carnoso, e os cantos dos olhos. Os olhos são pintados como se fossem *uma ampla lágrima erótica*: a linha vermelha é estendida no canto externo, erguendo a borda inferior do olho e elevando-a suavemente para fora. Abaixo dos olhos, dos lados do nariz, está a área do encanto natural, de clemência sem malícia, combinada com sensualidade. Os dentes são pintados de preto nas mulheres casadas, mulheres más e mulheres que dirigem casas de prostituição. À direita, um rosto de *onnagata* já preparado.

O rosto provisório

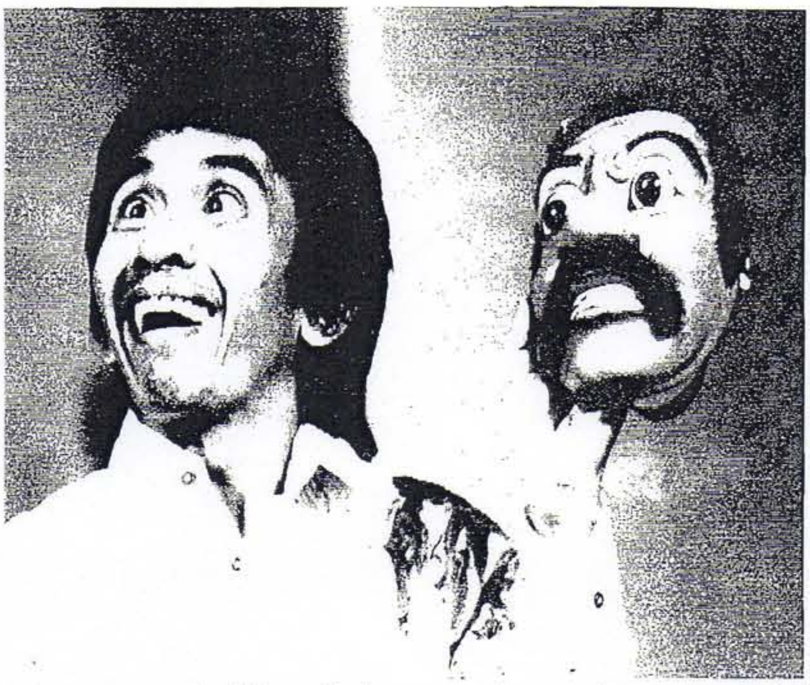
Por um lado há um desejo de teatralizar, isto é, dramatizar o rosto do ator com sua dilatação; por outro, no caso de codificação precisa, há necessidade de respeitar as regras de vida: já vimos isso quando descrevemos como os olhos são erguidos trinta graus acima do horizonte normal, a fim de modificar as tensões da coluna vertebral. Mas há ainda outra possibilidade, outra maneira de dar ao rosto uma dimensão extracotidiana: a máscara.

Quando os atores colocam uma máscara, é como se seu corpo fosse subitamente decapitado. Eles desistem de todo movimento e expressão da musculatura facial. A extraordinária riqueza do rosto desaparece. Há uma tal resistência criada entre o rosto *provisório (kamen* em japonês) e o ator que essa conversão do rosto em algo aparentemente morto pode, de fato, fazer com que se pense em uma decapitação. Este é, na verdade, um dos maiores desafios do ator: transformar um objeto estático, imóvel, fixo, num perfil vivo e sugestivo.

Os teatros, tais como o Nô, levam o uso da máscara ao extremo, descobrindo e adaptando leis para a expressão, e desenvolvendo uma técnica de construção extremamente refinada, que torna as máscaras do Nô verdadeiras obras-primas de escultura. Quando sabiamente animado com o uso de uma tensão apropriada da coluna vertebral e com tremores delicados e inclinações que exploram o jogo de luz e sombra, esse objeto, que parece morto, adquire uma vida miraculosa (Fig. 48).

Hoje, o teatro ocidental com freqüência rejeita a máscara como algo artificial, que sufoca o ator. Mesmo quando um ator, como o mímico Decroux, deseja apagar o rosto (Decroux sustenta que o rosto e as mãos são "os instrumentos de mentiras e os apóstolos da tagarelice"), usa máscaras neutras ou pano transparente e não um rosto *provisório*, ou mesmo *meias-máscaras*, que somente sobrem parte do rosto (geralmente a parte superior, como na Commedia dell'Arte ou no teatro balinês (Figs. 46-47) e dão certa liberdade ao ator.

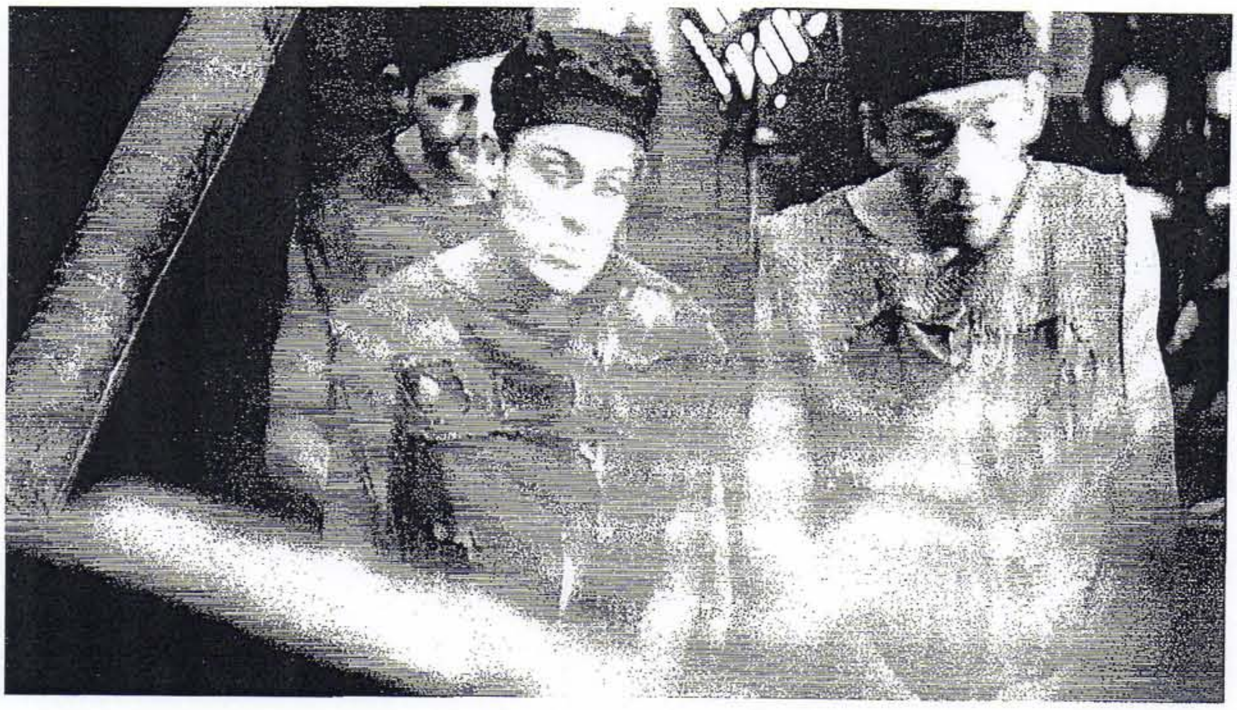
Mas seria um erro pensar que, se um ator usa uma máscara, seu rosto é esquecido. De acordo com o hábito balinês, o rosto abaixo da máscara deve representar. Mais ainda, se se deseja que a máscara viva, o rosto deve assumir a mesma expressão que a máscara (Fig. 45): o rosto deve rir ou chorar com a máscara. Isto não é um excesso de zelo. Representar com uma máscara, usando-a para expressar reações e sentimentos e sendo capaz de orientar-se no espaço, apesar de restringir o campo de visão, exige ações que forçam o resto do corpo a trabalhar de um modo particular. Qualquer um que tenha trabalhado com uma máscara sabe que o uso do corpo é totalmente diferente quando se está usando uma, mesmo se as ações executadas sejam as mesmas.

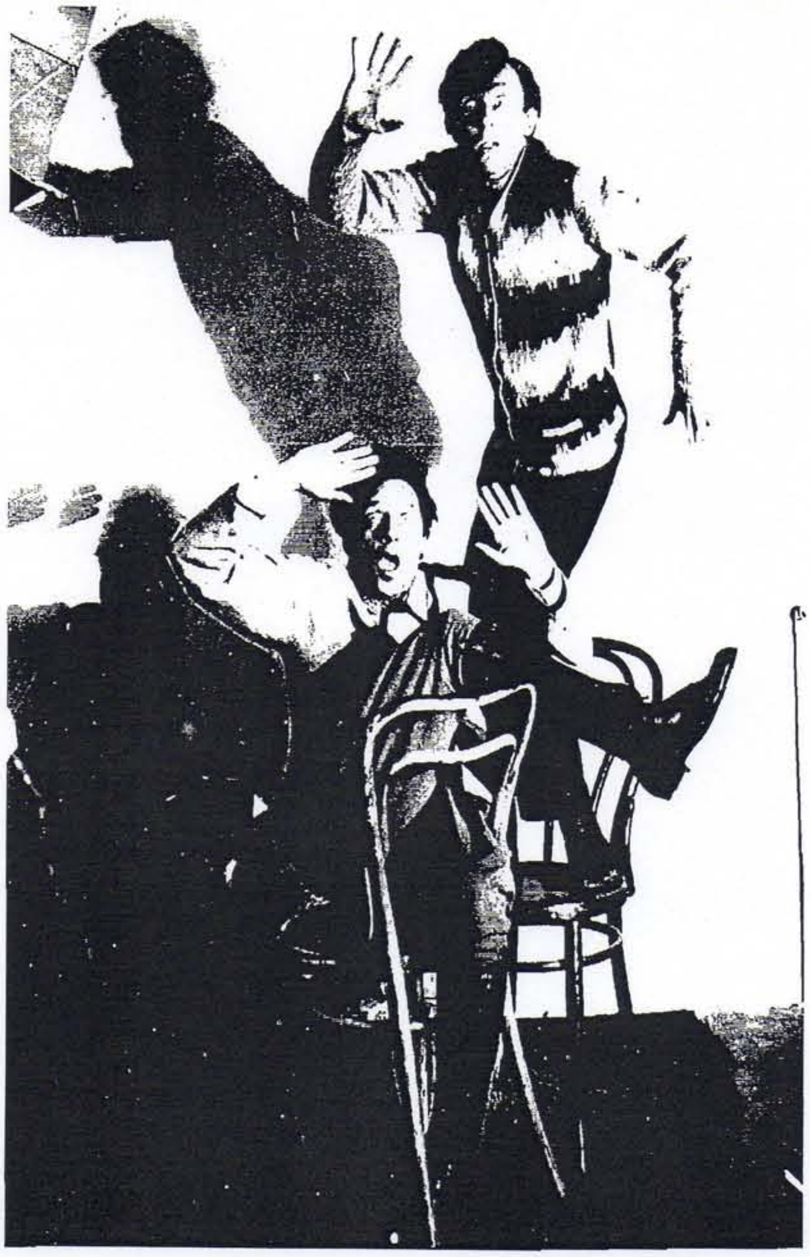


45. I Made Bandem, dançarino balinês e estudioso de teatro, mostrando como o ator deve encontrar seu rosto "real" e "falso" se ele deseja fazer com que uma máscara se torne viva.

46. Meia-máscara de *topeng* (teatro balinês de máscara), usada por I Made Pasek Tempo numa demostração na ISTA de Volterra (1981).

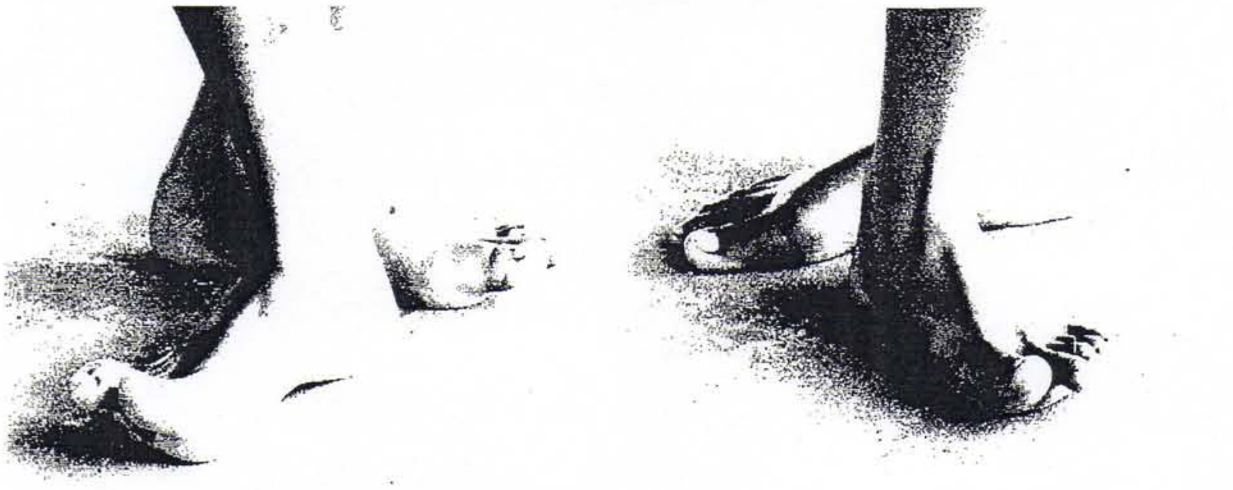
47-48. À esquerda, Dario Fo numa demonstração na ISTA de Volterra (1981), usando uma máscara balinesa *topeng* semelhante à usada por Pantaleão na Commedia dell'Arte; à direita, máscara Nô de um homem velho.





49-50. O rosto vivo como uma máscara. Em cima, os atores Zbigniew Cynkutis e Ryszard Cieslak em cena de *Akropolis*, um texto clássico do dramaturgo polonês Stanislaw Wyspianski (1869-1907), adaptado e dirigido por Grotowski (Teatro-Laboratório das Treze Filas, Opole, 1962). Os atores mantiveram as mesmas expressões mímicas durante toda a representação: composições faciais que se tornaram máscaras reais por causa do uso de músculos particulares. Em baixo, Meyerhold (sentado), durante um ensaio da cena final de *O inspetor geral*, de Gogol. O diretor russo está mostrando ao seu ator como congelar o rosto na expressão final.

PÉS



1-2. Posição básica do pé na dança balinesa. Observe a tensão no dedão, com inclinação para cima.

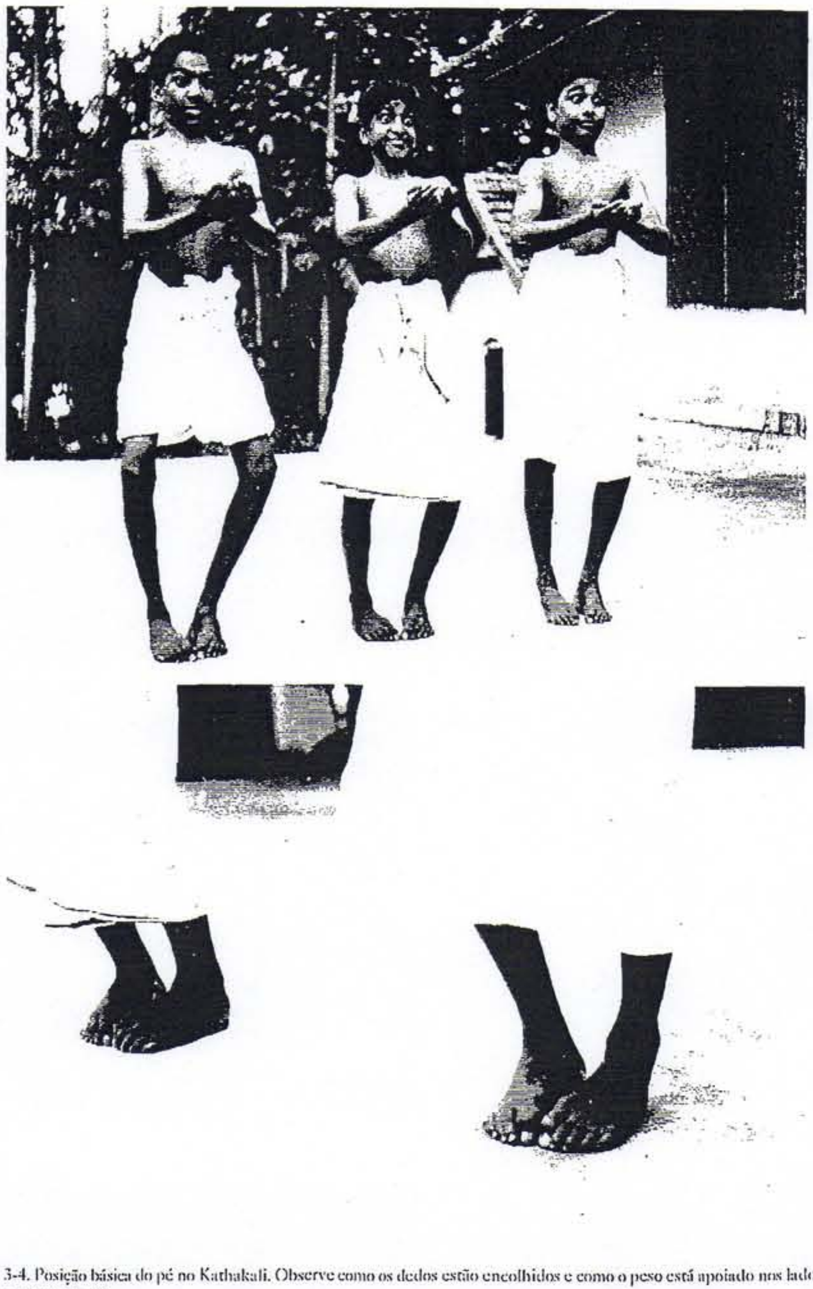
Microcosmo-macrocosmo

Todos os princípios da técnica extracotidiana, assim como os da pré-expressividade do ator (cf. *Pré-expressividade*), são encontrados na posição básica do pé do ator balinês (Figs. 1-2):

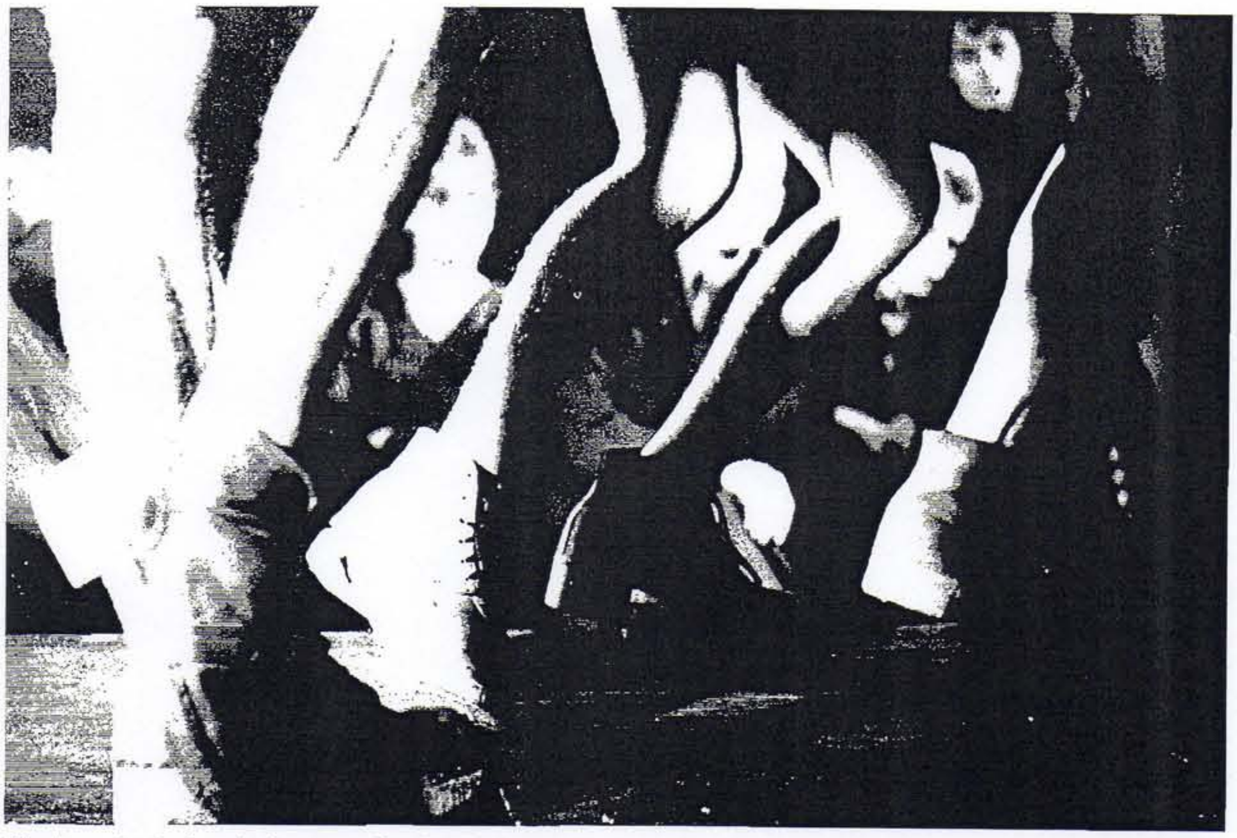
— a alteração do equilíbrio;
— a oposição de direções;
— a destruição do peso e da força da inércia pelo jogo de tensões *keras* e *manis* (cf. *Energia*) recria um equivalente às tensões do dedão na vida cotidiana.

O pé exemplifica um tipo particular de vida, como num microcosmo. A vida que flui continuamente através dos corpos dos recém-nascidos é vista espelhada no movimento constante dos dedos de seus pés. A posição do pé do ator balinês sugere que ele está tentando descobrir um equivalente à vida que ele teve quando criança recém-nascida, quando o pé não estava aculturado por um modo de caminhar e pelos sapatos. É interessante notar como essa vida foi reconstruída por meio de uma nova aculturação do pé. Diz-se que a revolução da dança moderna nasceu quando os dançarinos começaram a dançar descalços. Todos os atores e dançarinos indianos (Kathakali, Bharata Natyam, Odissi) também representam descalços, como o fazem os dançarinos no Sudeste Asiático, do Camboja à Indonésia. Com exceção de alguns poucos papéis específicos, os pés dos atores japoneses e chineses são cobertos somente com meias especiais, que lhes permitem deslizar os pés.

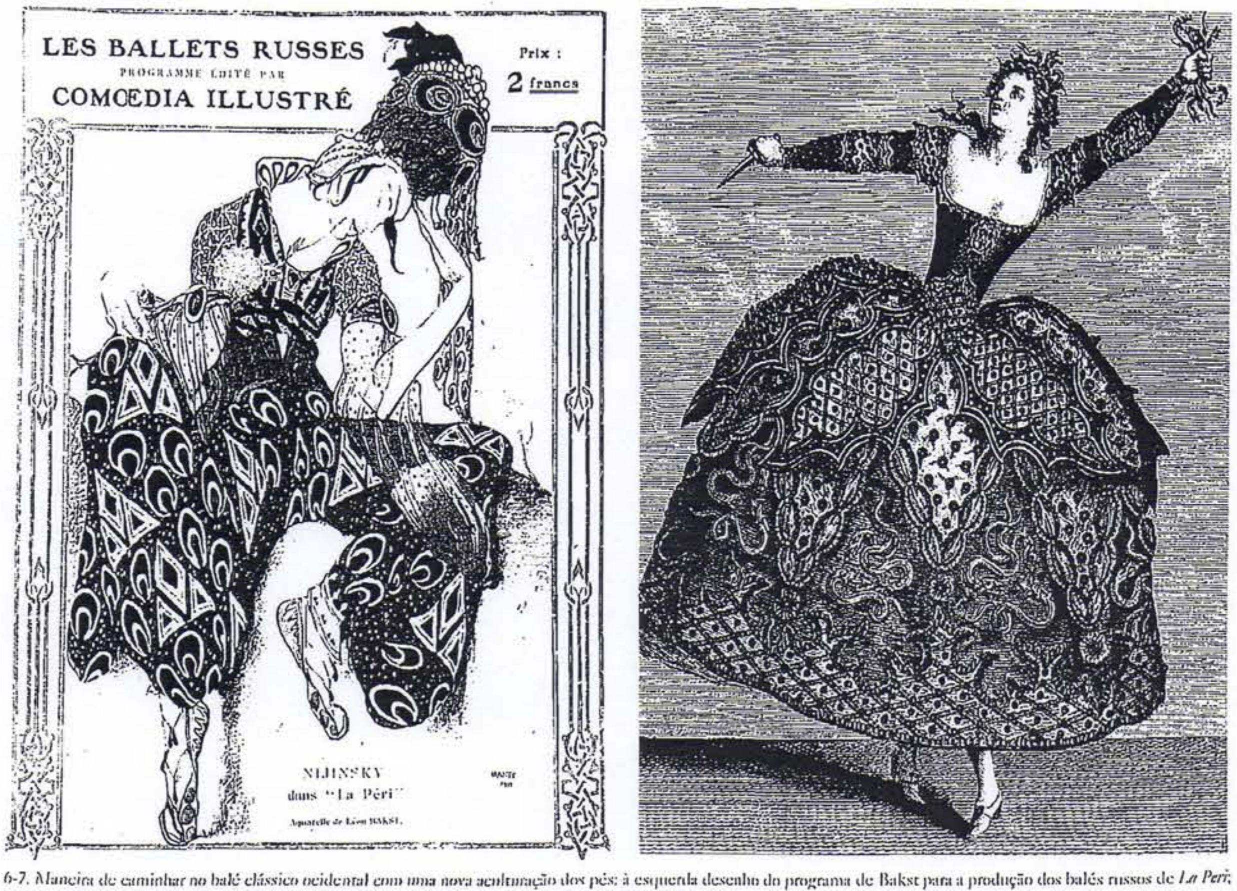
Mas não devemos ser enganados pelo fato de que o pé descalço pareça "livre": nos teatros codificados, o pé descalço se adapta a posições deformantes, como se usasse tipos particulares de calçados. Essas deformações do pé resultam em variações de equilíbrio, modos especiais de andar e manutenção de diferentes tensões no corpo inteiro. Sejam os pés deformados por calçados especiais, sejam livres, eles determinam o tônus do corpo e sua dinâmica no espaço.



3-4. Posição básica do pé no Kathakali. Observe como os dedos estão encolhidos e como o peso está apoiado nos lados externos do pé.



5. Uma das maneiras de andar usada pelos atores em *Akropolis*, de Wyspianski, dirigido por Grotowski (1962). A ação cênica acontecia em vários níveis; os espectadores estavam sentados entre esses vários níveis (seus rostos podem ser vistos no fundo). Assim, as pernas e pés dos atores (deformados por grandes calçados de madeira) estavam, com freqüência, diretamente na linha de visão dos espectadores. O ritmo e a maneira de andar evocavam o trabalho exaustivo dos prisioneiros num campo de concentração nazista, ambientação escolhida para a produção do clássico polonês do início do século XX.


LES BALLETS RUSSES
PROGRAMME ÉDITÉ PAR
COMŒDIA ILLUSTRÉ
Prix :
2 francs
NIJINSKY
dans "La Péri"
Aquarelle de Léon BAKST.

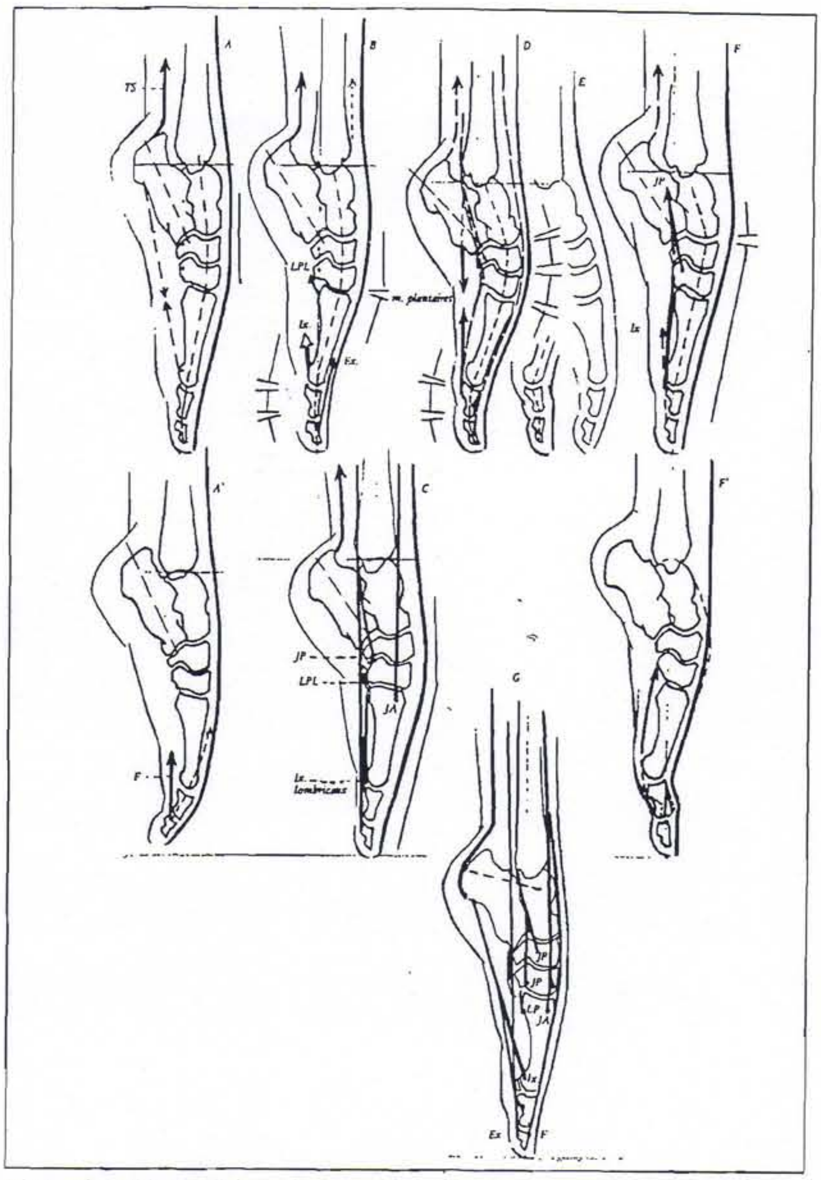
6-7. Maneira de caminhar no balé clássico ocidental com uma nova aculturação dos pés: à esquerda desenho do programa de Bakst para a produção dos balés russos de *La Peri*; à direita, bailarina com vestido extravagante que apareceu na ópera-balé trágica de Jean-Phillippe Rameau, *Hippolyte et Aricie*.

Nas pontas

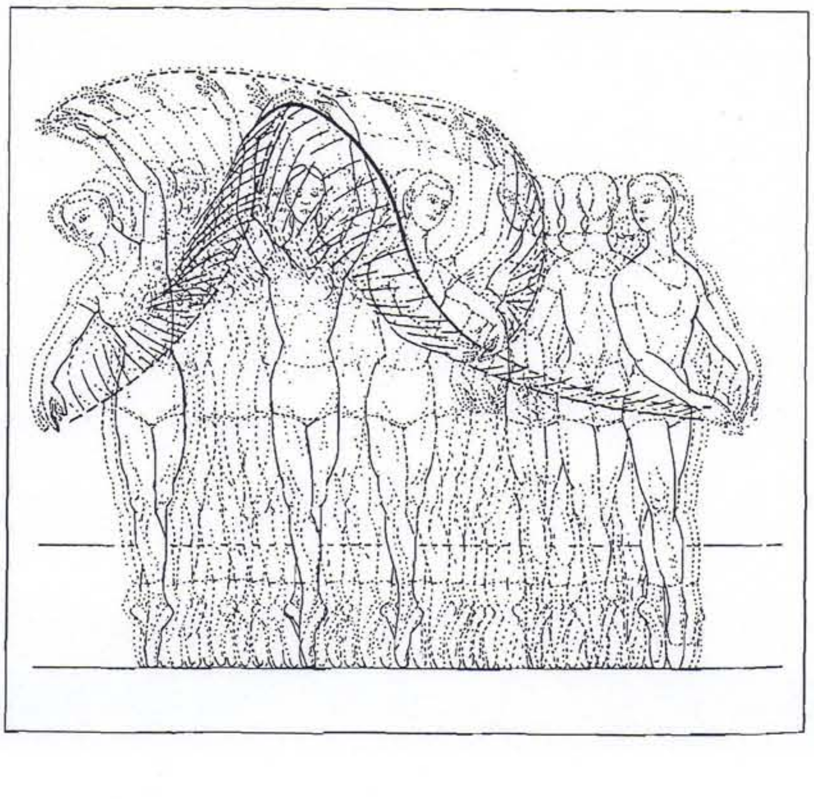
Petipa, grande coreógrafo francês e fundador de um estilo de dança clássica, afirmava que estar "na ponta é dar o toque final à composição do quadro". Esta virtuosidade, característica das bailarinas e quase um símbolo do balé clássico, é somente a última de uma série de possibilidades para o uso do pé. Foi vista pela primeira vez em 1880, quando Carlo Blasis desenvolveu novas técnicas de dança com o auxílio de sapatilhas especialmente construídas, reforçadas.

Dançar "nas pontas" evidencia, por parte da tradição, maior trabalho sobre uma parte específica do corpo e uma tentativa de explorá-la e melhorar seu potencial na direção da técnica extracotidiana. Nas *Lettres sur la danse* (*Cartas sobre a Dança*, 1760), Noverre estabeleceu os sete movimentos fundamentais do balé: *dobrar, alongar, levantar, saltar, deslizar, girar, lançar-se*. Desde essa época, todas as bailarinas e coreógrafos têm adicionado, interpretado ou corrigido a tradição francesa às suas próprias maneiras. O encorajamento de Noverre sobre o movimento livre do corpo e, especialmente, a fixação de regras para esse movimento são de grande importância, mas muito mais revolucionário é ele ter estabelecido um princípio fundamental que nenhum dos seus sucessores foi capaz de refutar: não se pode entender os sete movimentos isoladamente, nem estabelecer regras para cada parte do corpo se elas são consideradas separadamente.

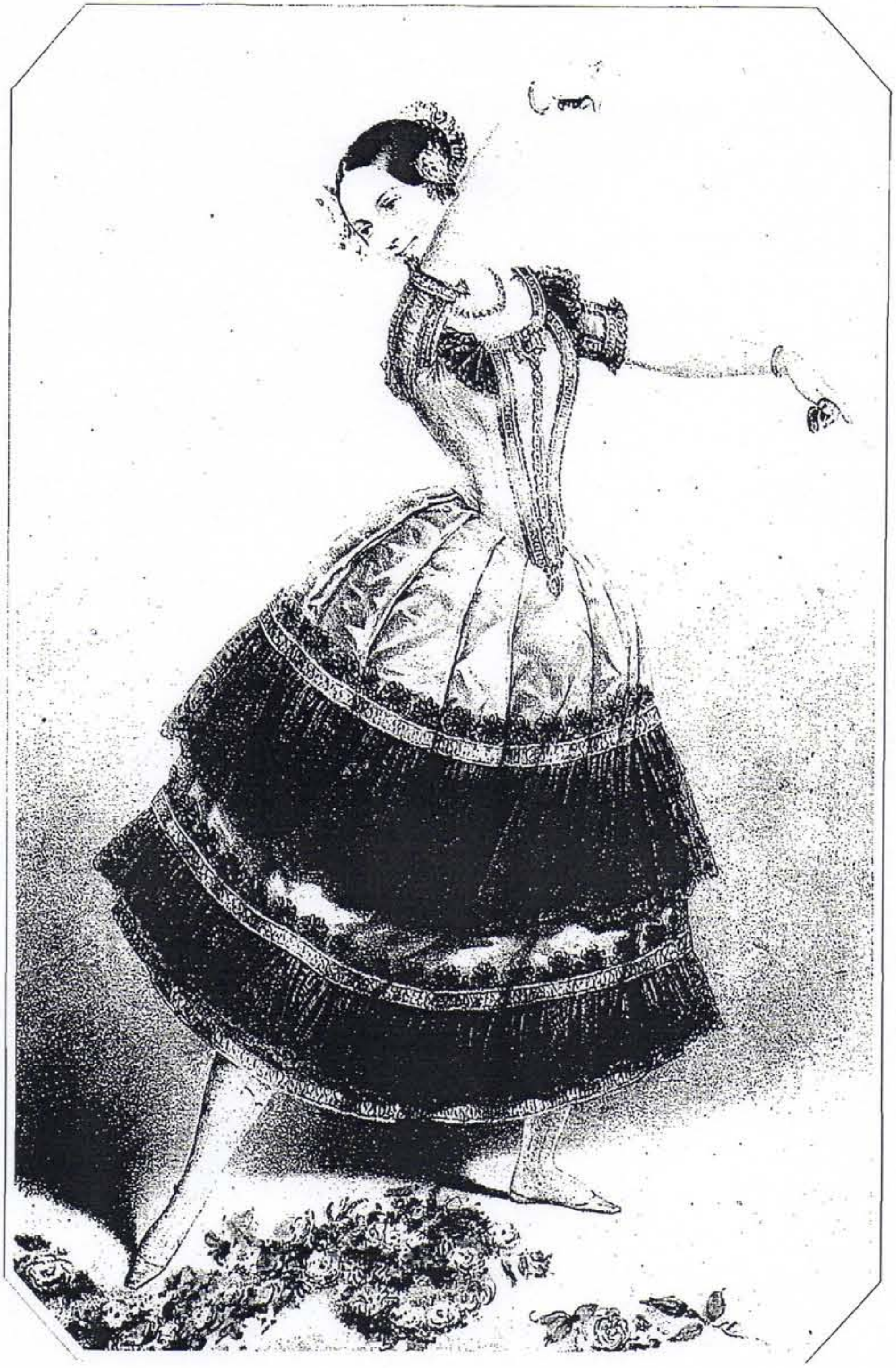
A anatomia do corpo humano é estruturada de tal maneira que mesmo um simples movimento de uma parte individual resulta num eco muscular em todas as outras partes. Conseqüentemente, as regras que governam os pés no balé clássico, e em todas as formas de teatro codificado, somente podem ser consideradas em relação ao resto do corpo. Tal consideração, essencial e basicamente simples, pareceria óbvia e ainda assim é uma característica peculiar dos grandes mestres de balé e bailarinos. Ela distingue os que somente tratam das técnicas e suas regras, que organizam as diferentes partes do corpo e seus movimentos, dos que dominam a técnica e são capazes de coordenar a ação do corpo e criar uma síntese pessoal, seu próprio estilo.



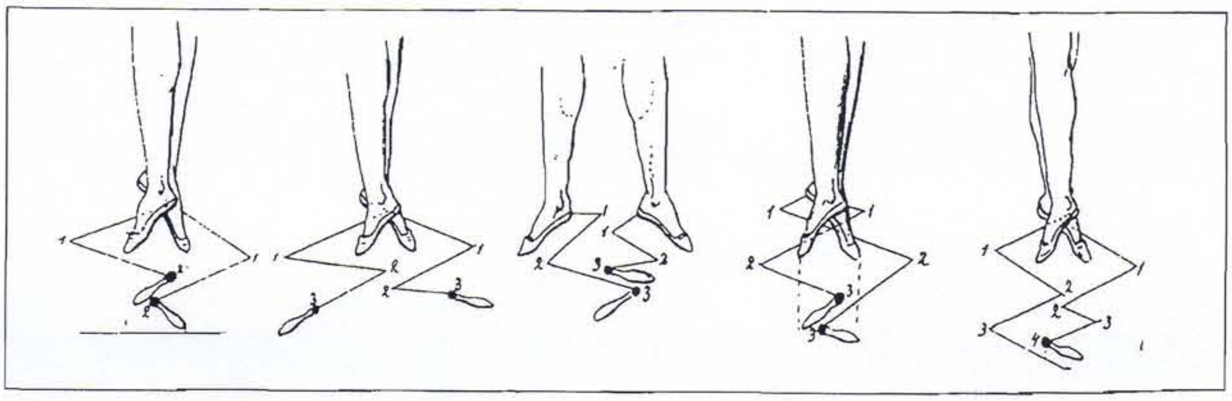
8. A anatomia do pé de uma bailarina clássica ocidental "na ponta". Os diagramas mostram que há várias maneiras de se estar "na ponta", dependendo da articulação do dedão.

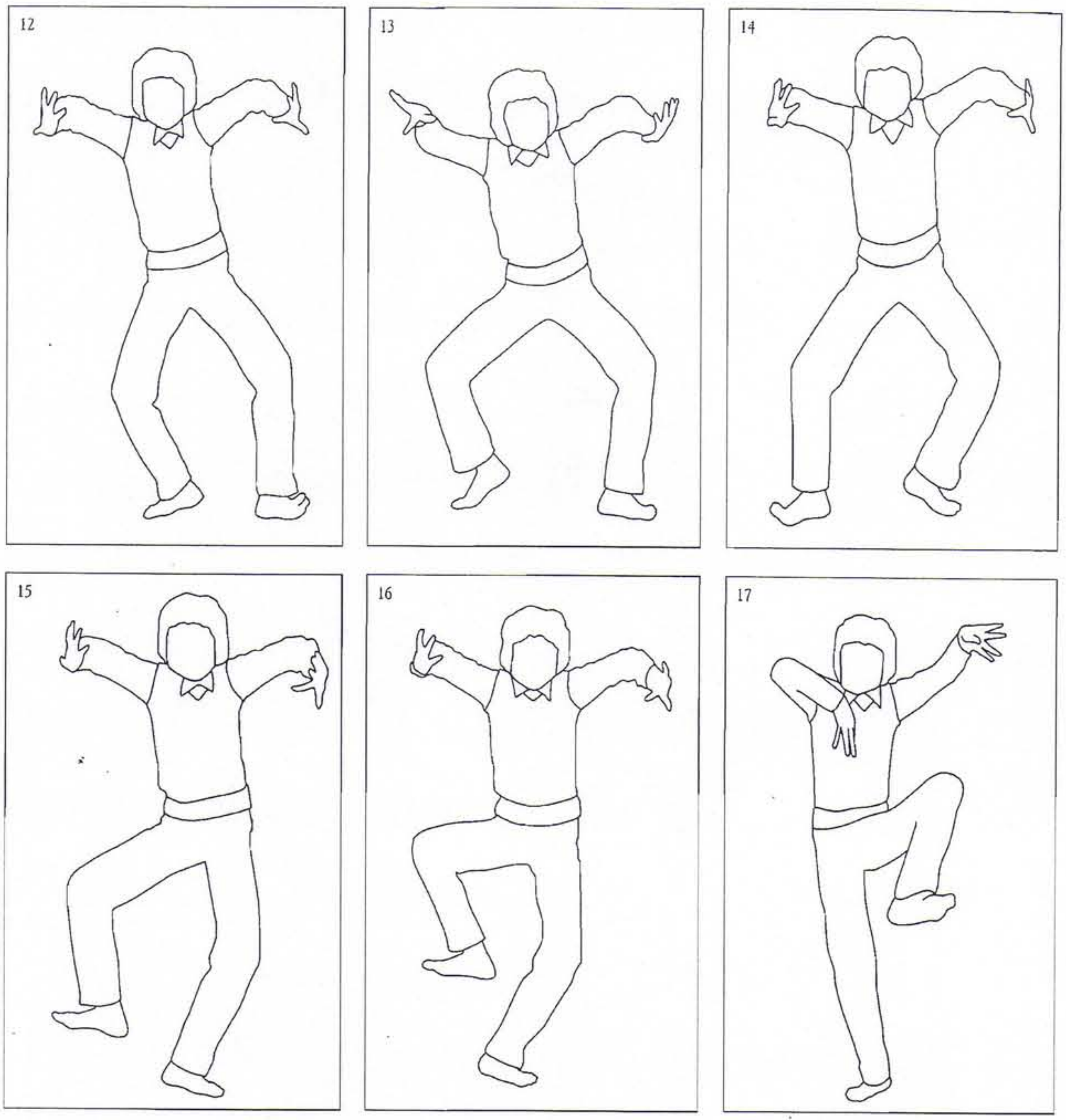


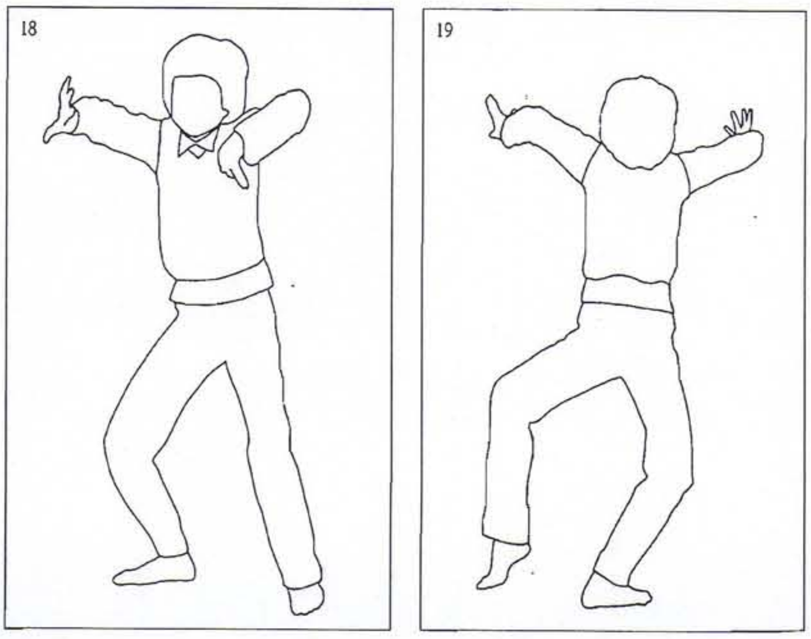
9. Diagrama do movimento "na ponta", extraído do manual de dança clássica de Kirstein. Acompanhado pa oscilações do braço, o corpo da bailarina move-se no espaço por meio de uma série de mudanças quase imperceptíveis na posição dos dedões. O movimento cotidiano ou normal, uma perna seguindo a outra, é suplantado: o corpo parece flutuar através do palco.



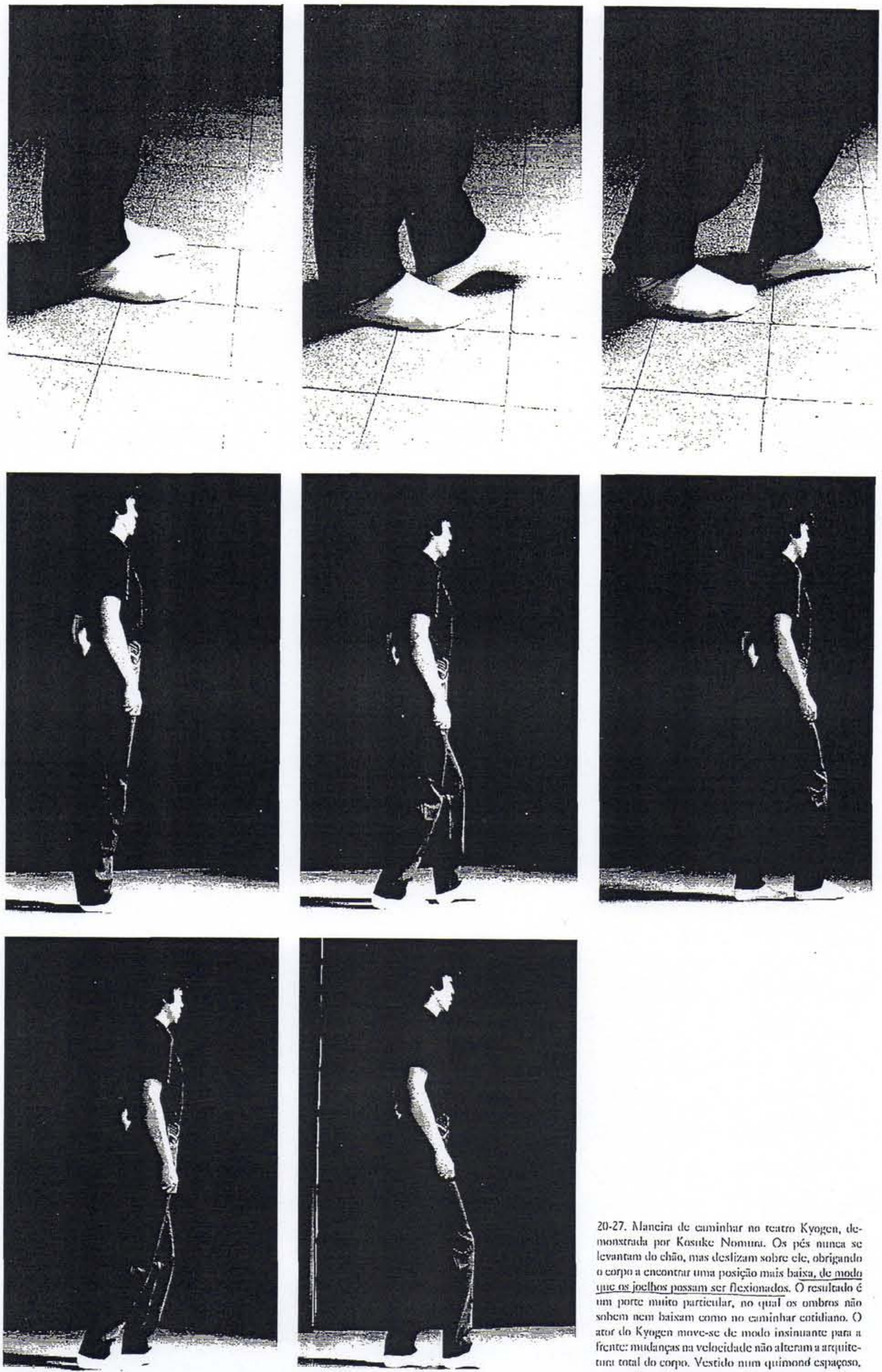
10-11. À esquerda, estampa do século XIX da famosa bailarina clássica vienense Fanny Essler (1810-1884). A maneira de caminhar no balé clássico ocidental baseia-se nos mesmos princípios de oposição encontrados em outras culturas teatrais (cf. Fig. 12-19 seguintes). Antes de 1880, o calçado usado no balé clássico era uma simples sapatilha, sem reforço de metal. O pé não era apertado de modo nenhum e a sola do pé estava em amplo contato com o chão. Apesar da tensão para cima e do desejo de leveza típico do balé clássico, a posição do pé era semelhante à vista em muitas danças orientais: um pé achatado no chão, outro "na ponta". Em baixo, diagrama de um *entrechat* (literalmente, "entrelaçamento"), desenhado por Friederich Albert Zorn. Zorn era o autor da *Grammatik der Tanzkunst* (*Gramática da arte da dança*, Leipzig, 1887), um prestigioso manual que sintetizava todas as informações técnicas sobre dança acumuladas entre 1660 e 1885. O *entrechat* é um salto típico do balé clássico: o diagrama mostra um número crescente de batidas da barriga das pernas. As bailarinas de hoje conseguem até oito batidas; Nijinski era capaz de fazer até dez. A evolução deste salto foi uma maneira de mostrar que a bailarina "não tem peso", que o balé clássico da era do romantismo saiu definitivamente do chão.







12-19. Maneira de caminhar na dança balinesa, ilustrada pela jovem dançarina Jas no ISTA de Volterra (1981). Cada passo é acompanhado por uma mudança de tensão nos braços e mãos; cada mudança na parte inferior do corpo é acompanhada por uma mudança correspondente na parte superior. Esta maneira de caminhar torna-se uma técnica extracotidiana devido ao *keras*, a força usada para colocar o pé no chão (Fig. 12). Erguer os dedos enquanto caminha (Fig. 17) resulta numa tensão que eleva o joelho mais alto do que o caminhar cotidiano. A tensão *keras* no calcanhar ergue não somente o pé, mas, freqüentemente, o resto da perna a uma altura maior do que a normal (quando o joelho nunca é levantado acima da cintura e os pés apontam para baixo).



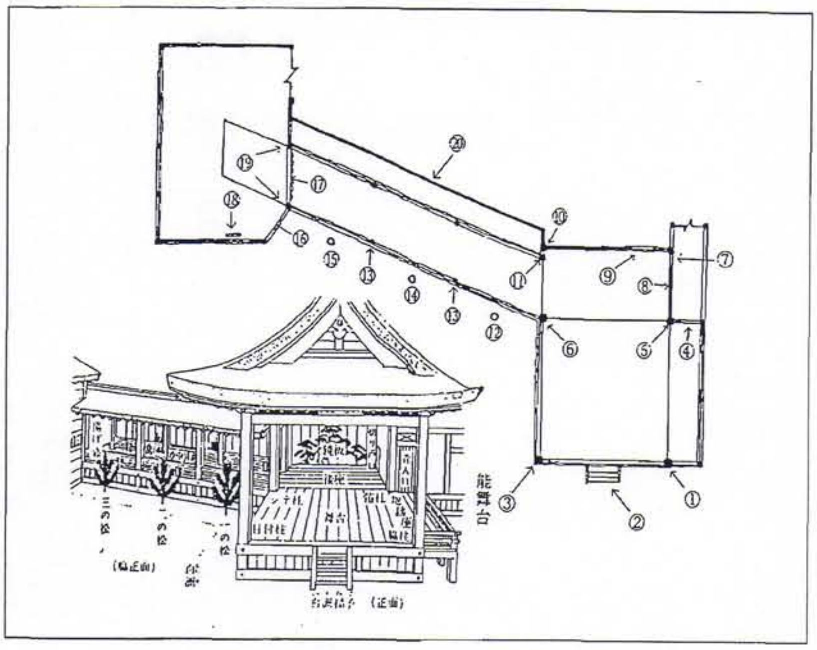
20-27. Maneira de caminhar no teatro Kyogen, demonstrada por Kosuke Nomura. Os pés nunca se levantam do chão, mas deslizam sobre ele, obrigando o corpo a encontrar uma posição mais baixa, de modo que os joelhos possam ser flexionados. O resultado é um porte muito particular, no qual os ombros não sobem nem baixam como no caminhar cotidiano. O ator do Kyogen move-se de modo insinuante para a frente: mudanças na velocidade não alteram a arquitetura total do corpo. Vestido num quimono espaçoso, que oculta tudo, menos os pés, o ator parece quase flutuar ao longo do chão.

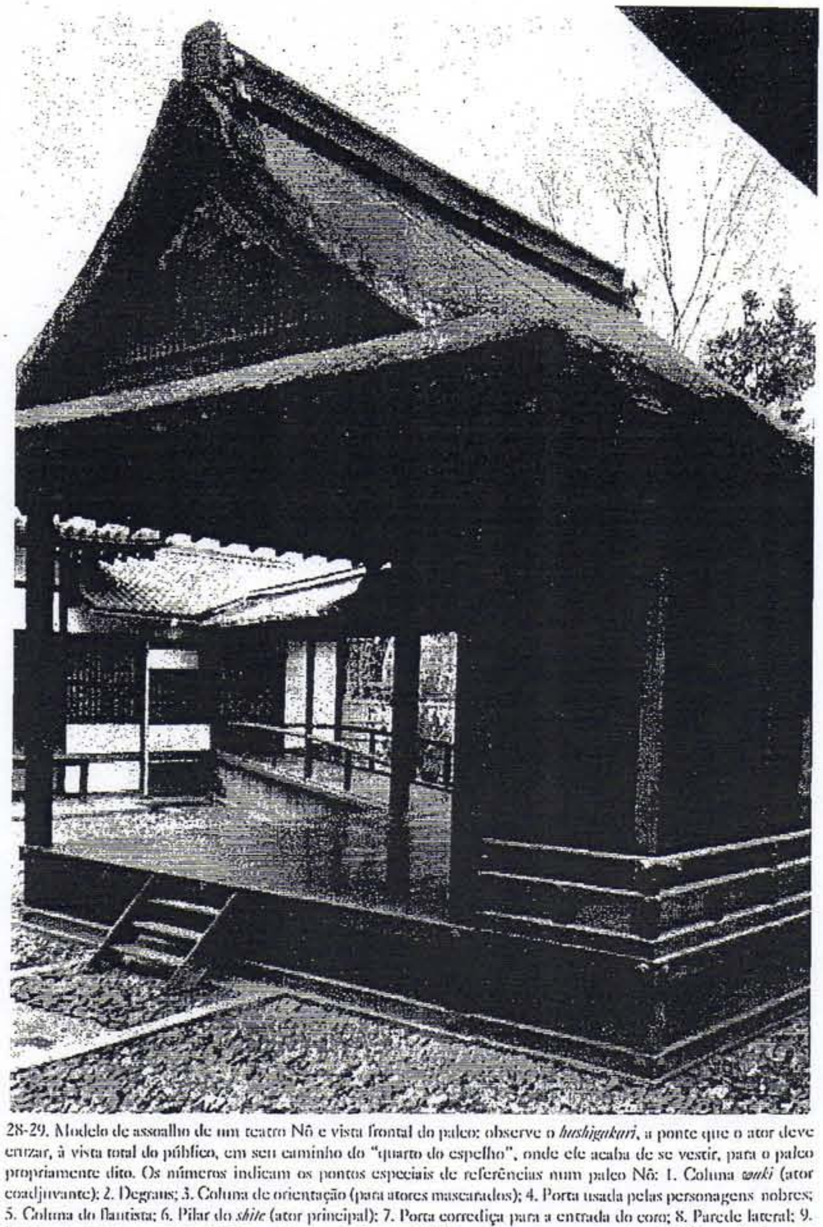
·Gramática do pé

> "O modo pelo qual os pés são usados é a base de uma representação no palco. Os movimentos dos braços e mãos podem apenas aumentar a expressividade das posições do corpo estabelecidas pelos pés. Há muitos casos em que a posição dos pés determina a força e a nuança da voz do ator. Um ator pode representar sem braços e mãos, mas seria inconcebível fazê-lo sem os pés.
>
> O Nô tem sido definido como a arte do caminhar. Os movimentos dos pés do ator criam o meio expressivo. O uso básico dos pés no Nô é chamado de *suri-ashi*, o deslizar dos pés. O ator anda, gira e bate os pés sempre deslizando. As partes superiores do corpo são praticamente imóveis; e até os movimentos dos braços são limitados. Portanto, no teatro Nô os pés estão em relevo. Esses pés, encaixados no *tabi* (meias brancas bifurcadas), fornecem um dos mais profundos prazeres do Nô, pois eles se movem de uma posição de repouso, deslocando-se com seu próprio ritmo. Tais exemplos de movimento do pé podem ser criados graças a uma relação íntima dos pés do ator com a superfície do palco do Nô. A própria vida da arte teatral depende das relações de fixação e profundeza dos pés no palco, para conseguir a expressividade dos movimentos do pé. De fato, essa espécie de arte de caminhar estende-se a toda representação teatral."
>
> (Tadashi Suzuki, *O caminho da ação)*

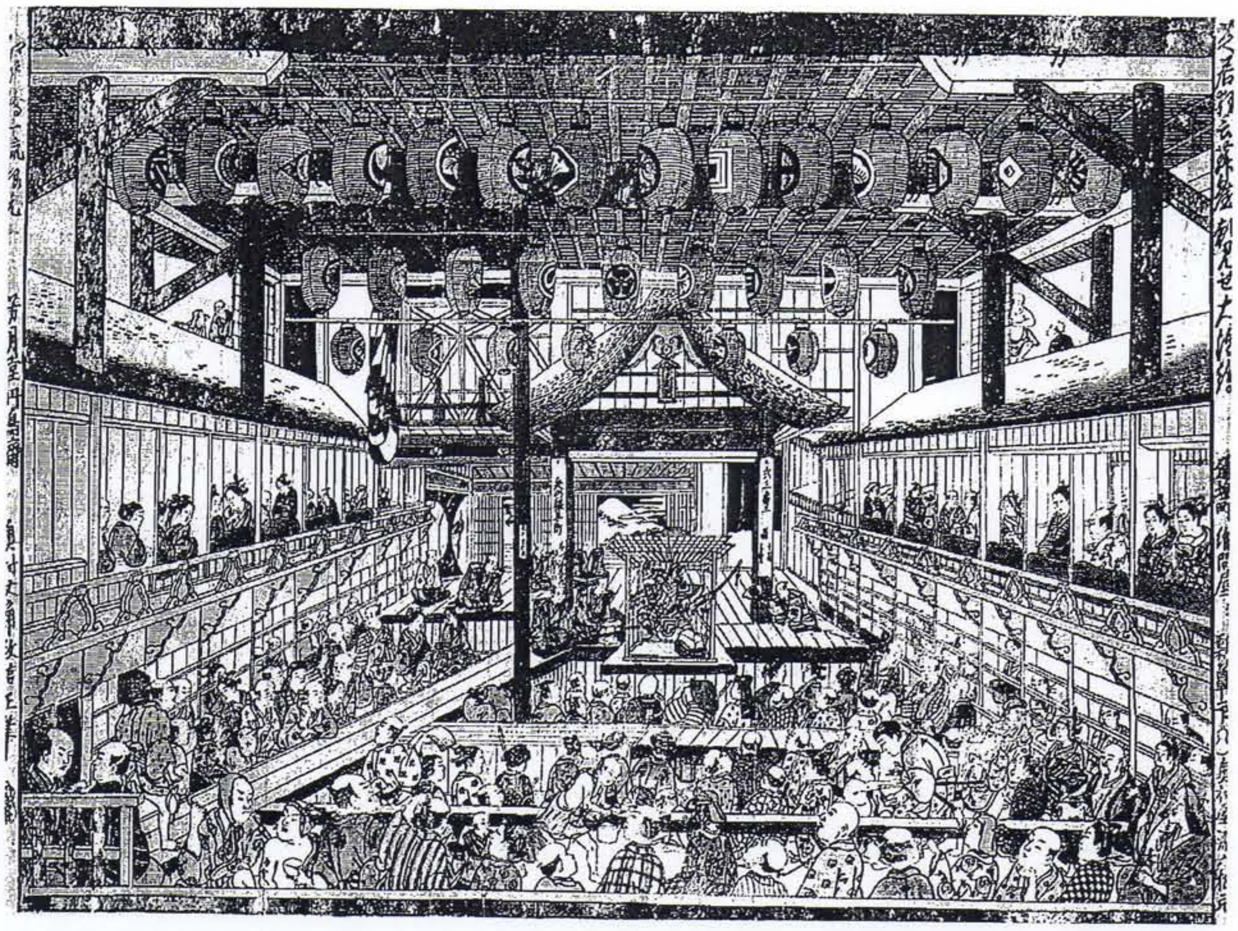
Após ter acompanhado uma representação do Teatro de Arte de Moscou, um crítico teatral nipônico afirmou, no início do século, que um japonês nunca seria capaz de representar autores e dramas ocidentais pois, segundo ele, era inútil continuar tentando "traduzir" teatro porque "nós, japoneses, temos braços e pernas mais curtos do que os ocidentais". É curioso que esta primeira crítica da imitação japonesa do teatro europeu baseia-se numa observação física, mas, na verdade, algo mais complexo está oculto.

Os primeiros atores japoneses que tentaram introduzir autores e dramas ocidentais no Japão, como parte do esforço de "ocidentalização" que acontecia na nação inteira, esforçaram-se em imitar o realismo e o naturalismo do teatro europeu partindo das ações cotidianas: a maneira de fumar, comer, usar guardanapos, cumprimentar ou andar. Todas essas ações eram novas para eles e não tinham referências em suas vidas cotidianas.





28-29. Modelo de assoalho de um teatro Nô e vista frontal do palco: observe o *hashigakari*, a ponte que o ator deve cruzar, à vista total do público, em seu caminho do "quarto do espelho", onde ele acaba de se vestir, para o palco propriamente dito. Os números indicam os pontos especiais de referências num palco Nô: 1. Coluna *waki* (ator coadjuvante); 2. Degraus; 3. Coluna de orientação (para atores mascarados); 4. Porta usada pelas personagens nobres; 5. Coluna do flautista; 6. Pilar do *shite* (ator principal); 7. Porta corrediça para a entrada do coro; 8. Parede lateral; 9. Parede posterior na qual um pinheiro está sempre pintado; 10. Coluna do assistente de palco; 11. Coluna do Kyogen (ator cômico); 12. Primeiro pinheiro; 13. Coluna que define a área de representação; 14. Segundo pinheiro; 15. Terceiro pinheiro; 16. Janela pela qual a ação no palco pode ser observada; 17. Cortina; 18. Espelho, no "quarto do espelho"; 19. Coluna da porta da cortina; 20. Parede externa da ponte.



30-32. Em cima, gravura (1740) do pintor Masanobu Okamura, retratando o interior de um teatro Kabuki. Pode-se ver o arranjo do palco e o *hanamichi* (caminho das flores), passagem que divide o auditório em dois e que os atores usam para entradas e saídas, executadas com técnicas muito particulares. A gravura mostra a arquitetura interna do teatro, e a representação e o fenômeno social da qual ela é parte: os espectadores comem, bebem e conversam durante a exibição. Os *mon*, escudos de armas dos atores principais, são pintados sobre lanternas e pendurados atrás do palco. Os títulos das representações e danças do programa da noite são pintados nas tabuletas penduradas nas colunas à esquerda e à direita da área principal de atuação. As figuras nos lados, em cima, à direita e esquerda, são os servidores do teatro, que controlam a quantidade de luz que chega à sala pela abertura ou fechamento dos painéis corrediços: até o final do último século as representações no Japão aconteciam somente durante o dia. Abaixo, à esquerda, o único *corral* de madeira ou pátio de representação ainda em pé, em Almagro, Espanha. Há uma semelhança notável entre o *corral* e o palco de Kabuki (a localização dos espectadores e assentos, o teto sobre o palco, a iluminação de cima, e mesmo as colunas de madeira da mesma cor). Entretanto, os dois espaços cênicos são diferentes, criam relações diferentes entre o ator e o espectador; em baixo, à direita, ator do Nô. Paul Claudel escreveu: "No drama ocidental algo acontece, no Nô alguém chega".

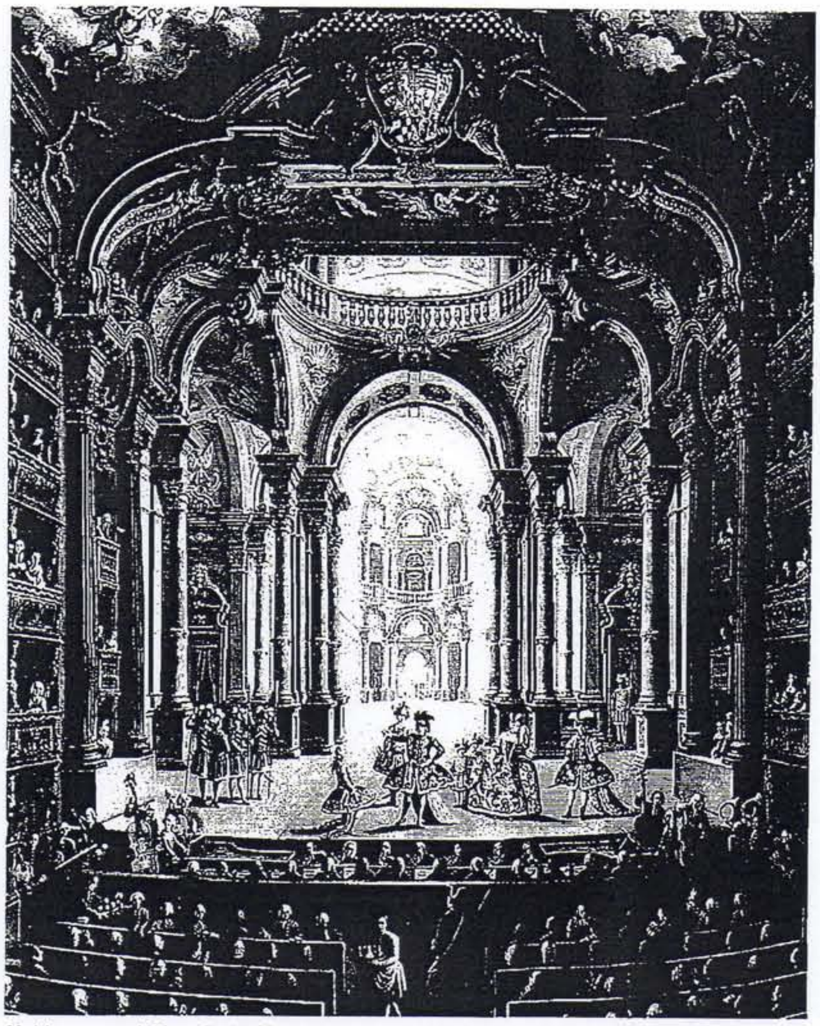
Tadashi Suzuki, um dos homens do teatro japonês contemporâneo mais interessados na confrontação das técnicas do ator, escreveu:

> "A arte da representação no palco não pode ser considerada em como, intimamente, os atores podem imitar ou recriar a vida cotidiana no palco. Um ator usa suas palavras e gestos para tentar convencer sua platéia sobre algo profundamente verdadeiro. É esta tentativa que deveria ser considerada. Assim, a maioria dos atores japoneses, sejam seus braços e pernas curtos, gordos ou não, é capaz de representar peças traduzidas de maneira muito diferente. Um ator, ainda que seus braços e pernas sejam longos, parecerá desajeitado se ele não pode projetar um sentido de verdade profunda à sua platéia. A nacionalidade do ator é irrelevante.
>
> Também o moderno teatro japonês deveria basear-se no uso dos pés, porque isto faz parte do realismo japonês, um rico tesouro das diversas maneiras de caminhar. O novo teatro tem, em vez disso, considerado o realismo como um método para descrever, de modo geral, a vida cotidiana. Assim, é suficiente que o caminhar seja natural e cotidiano para quem o vê. Contudo, qualquer movimento no palco é, por definição, um artifício. Desde que há mais espaço dentro do realismo para uma variedade de movimentos do que no Nô ou no Kabuki, essas várias possibilidades de caminhar deveriam ser mostradas de um modo artístico. Uma das razões pela qual o teatro moderno é tão tedioso para se observar, parece-me, é porque não há pés."

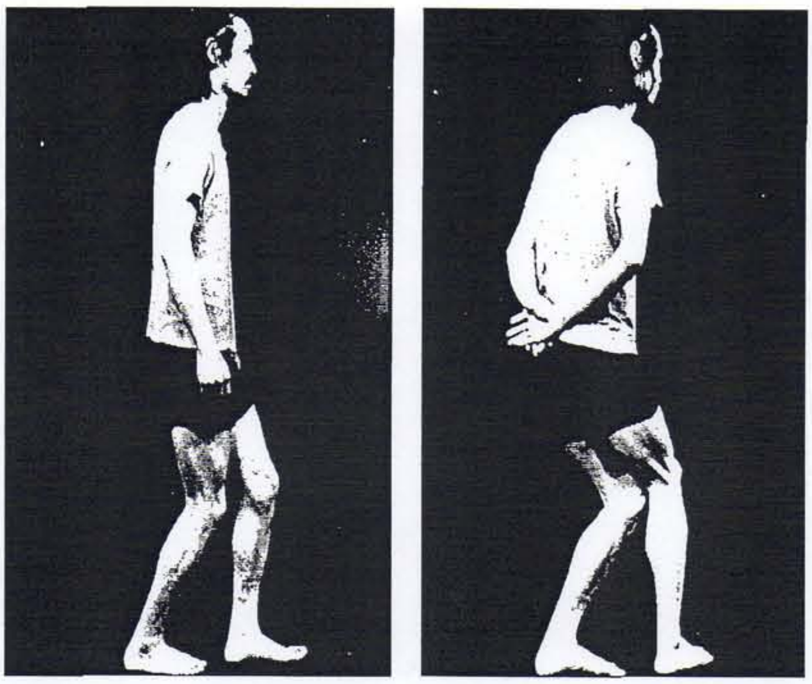
(Tadashi Suzuki, *Ibid.*)

Nos palcos japoneses, os pés, protagonistas da arte de caminhar, têm um longo percurso a seu dispor: tanto no Nô quanto no Kabuki (Figs. 28 e 30) uma ponte liga os bastidores à cena. As personagens entram através dessa ponte, e é aqui que o corpo fictício e *dilatado* aparece, dando ao espectador a possibilidade de apreciar a dimensão extracotidiana do ator. Não é por acaso que uma grande ponte no Kabuki é chamada *hanamichi*, o *caminho das flores*: é neste caminho que a flor maravilhosa, o supremo grau da arte do ator de que fala Zeami, toma forma. Como não tinham um expediente semelhante à ponte do palco japonês, os atores ocidentais usaram um artifício pelo qual eram capazes de mostrar a natureza extracotidiana do espaço e seu movimento nesse espaço. Eles entravam em cena pelos bastidores, mas não desciam à frente do arco do proscênio numa linha reta (Fig. 38). Em vez disso, seguiam uma rota oblíqua.

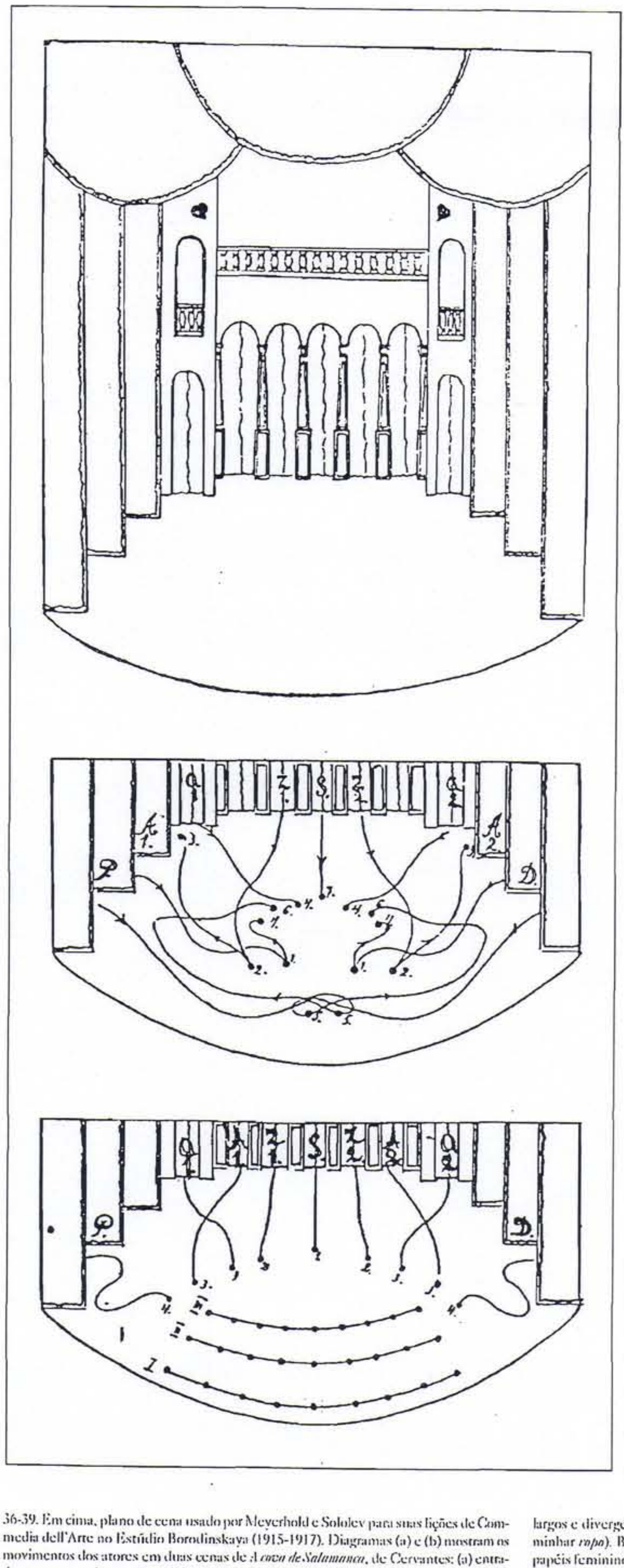
A *horizontalidade* do palco japonês — também característica dos primeiros palcos europeus (Fig. 31) — tornou-se *profundidade* no teatro ocidental, acentuada pelos planos de cenário em perspectiva *trompe-l'oeil*. Em ambos os casos a arte de caminhar do ator é rigorosamente respeitada.

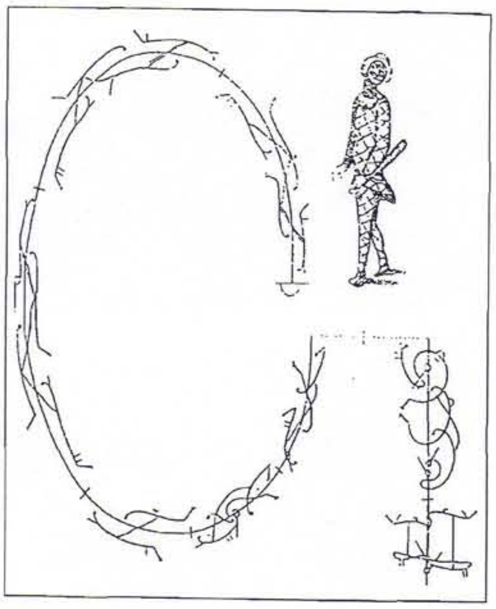


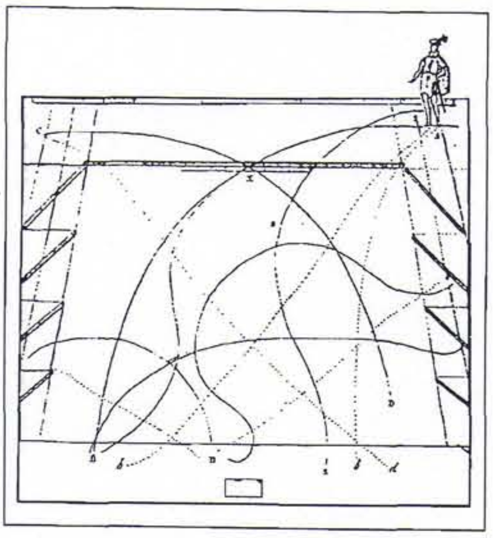
33. A inauguração do Teatro Real de Turim, em 26 de dezembro de 1740, numa pintura de Pietro D. Oliviero. O palco em perspectiva de fundo foi desenhado por Bibiena.

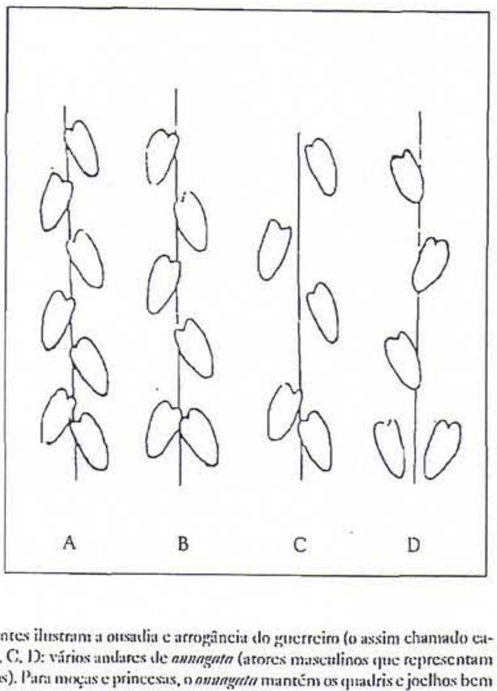


34-35. Ator da Companhia Tadashi Suzuki em dois diferentes modos de andar durante o treinamento de caminhar.









36-39. Em cima, plano de cena usado por Meyerhold e Sololev para suas lições de Commedia dell'Arte no Estúdio Borodinskaya (1915-1917). Diagramas (a) e (b) mostram os movimentos dos atores em duas cenas de *A cova de Salamanca*, de Cervantes: (a) entradas para a cena do encontro; (b) entradas para a chamada final da cortina — os três arcos indicam as linhas para a saudação dos atores. Em cima, à direita, desenho de uma dança *Ciaccona* para Arlequim apresentada em Londres em 1730, mostrando o plano circular, tortuoso, que a personagem deve seguir quando entra no palco. Em baixo, à direita, no teatro japonês, a maneira de andar no palco é uma arte em si, e com freqüência exige anos de treinamento antes de ser dominada. Aqui está uma ilustração esquemática dos passos largos e divergentes ilustram a ousadia e arrogância do guerreiro (o assim chamado caminhar *ropo*). B, C, D: vários andares de *onnagata* (atores masculinos que representam papéis femininos). Para moças e princesas, o *onnagata* mantém os quadris e joelhos bem juntos e os pés voltados para dentro (B): o andar é feito com passos curtos, com o calcanhar ligeiramente levantado, no assim chamado movimento *wanishi* (crocodilo). Mulheres casadas ou adultas têm passo ligeiramente mais largo, no qual a ten-são é aberta ao nível do joelho (C). As cortesãs dão passos mais amplos (D), revelando um relance dos seus quimonos de baixo, pois elas executam um grande movimento semicircular dos pés a cada passo.

MÃOS

As mãos são expressivas, os dedos são línguas, seu silêncio é clamoroso. (Aurelius Cassiodorus)

Para qualquer lugar que a mão vai os olhos a seguem, e onde os olhos vão, o pensamento os segue, e onde o pensamento vai segue atrás o sentimento, e onde o sentimento vai encontramos rasa. (Nandikieshvara)

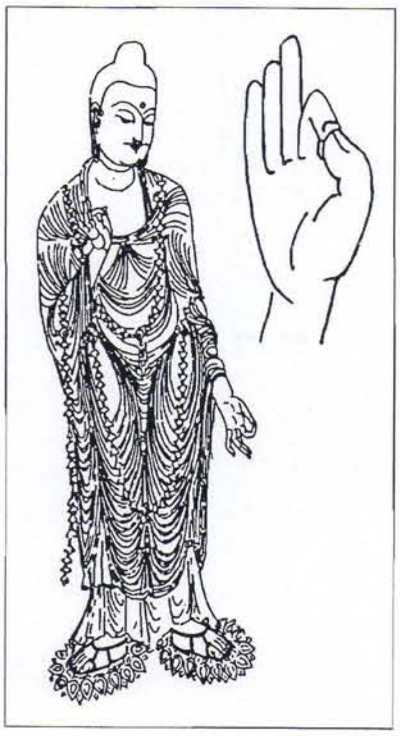
Fisiologia e codificação das mãos

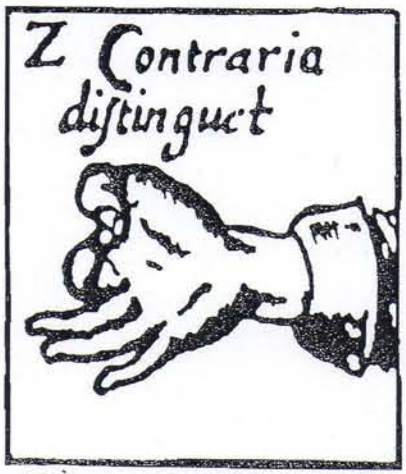
A codificação (fixação de gestos, posturas e movimentos num código) pode ser considerada uma transição da técnica cotidiana para uma técnica extracotidiana por meio de um equivalente (cf. *Equivalência*). Isso se torna óbvio quando se estuda a codificação das mãos em vários teatros orientais tradicionais: a mão, tenha um significado como nos *mudras* indianos ou não tenha significado (ou tenha perdido seu significado), como no caso das dançarinas balinesas ou dança pura indiana *(nritta)*, tende a recriar o dinamismo da "mão-em vida".

As mãos, e acima de tudo os dedos, como os olhos, estão mudando de tensões e posições continuamente, tanto quando falamos (gesticulando) e quando agimos ou reagimos a fim de pegar, empurrar, sustentar a nós mesmos, acariciar. No caso de uma ação ou reação, as posições e tensões dos dedos mudam tão logo os olhos tenham transmitido as informações relevantes, como ocorre, por exemplo, quando alguém está para apanhar um fragmento de vidro cortante ou um miolo de pão, ou se alguém tem de segurar um dicionário pesado ou um balão inflado. A assimetria dos movimentos orgânicos dos dedos é um sinal de credibilidade: isso se manifesta por meio das tensões dos músculos manipuladores, que estão prontos para agir conforme o peso, a fragilidade, a temperatura, o volume e o valor do objeto à frente do qual a mão é estendida, *mas* também por meio do estado emocional que o objeto em si produz.

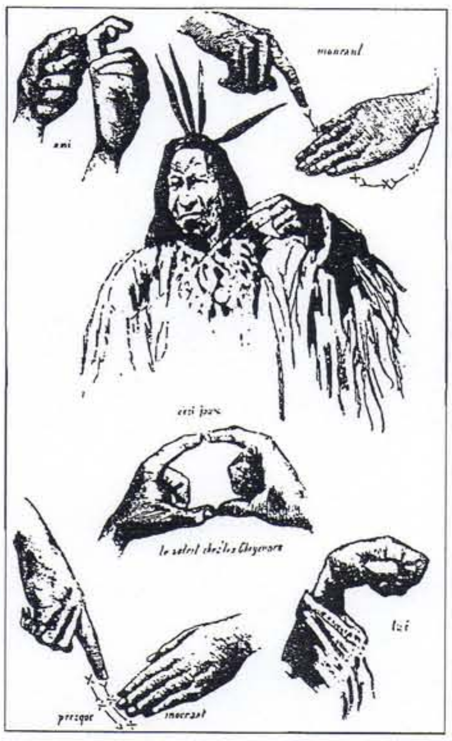
A mão atua, e atuando fala. Esta fala pode ser tão literal como uma palavra que representa algo, ou pode ser simplesmente como um som, uma pura dinâmica vocal, que, quando produzido por uma voz, é o resultado da mudança contínua de tensões e articulações do aparelho vocal (lábios, língua, cordas vocais). A mão é articulada como um som que não diz nada.

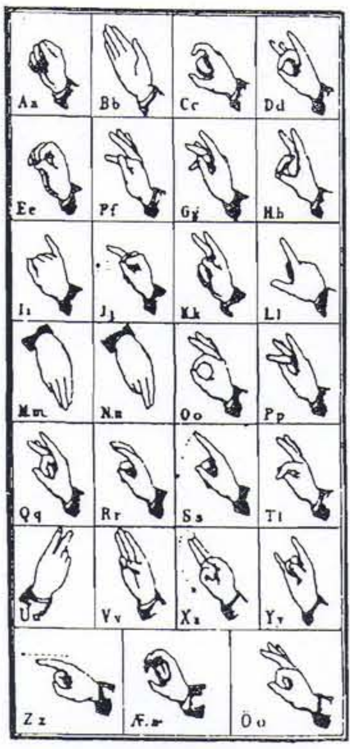
Mãos que podem ter um significado — dentro ou fora do teatro — são usadas pelos índios norte-americanos (Fig. 3), surdos-mudos (Fig. 4) e criminosos (Fig. 5). No teatro, as codificações indianas chamadas *hasta mudra* são as mais elaboradas.

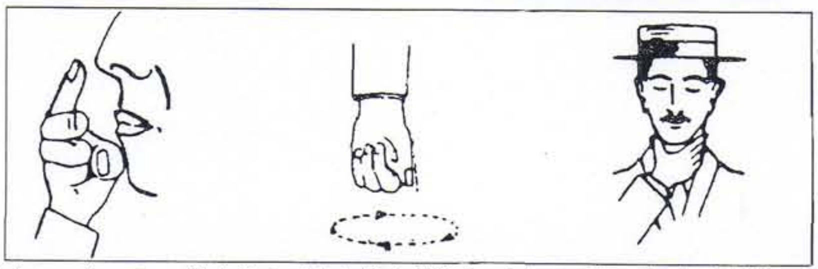




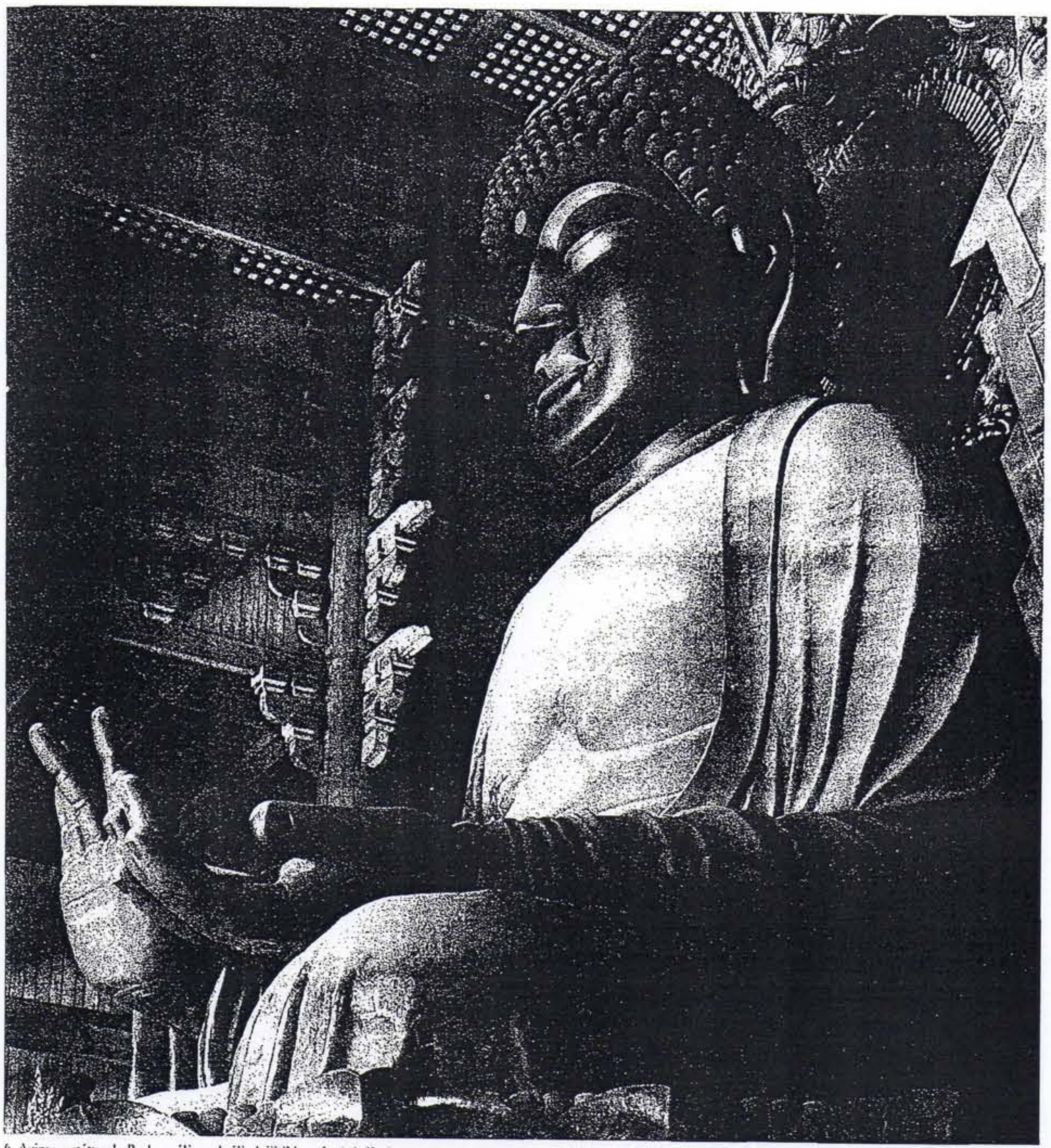
1-2. À esquerda, Buda apresentando sua doutrina: Desenho baseado numa pintura de parede do século VII (Bezeklit, Índia). O detalhe da mão direita mostra o *mudra* ou sinal para *vitarka*, indicando raciocínio, exposição de uma doutrina ou narração de uma história. À direita, o mesmo gesto da ilustração precedente agora extraído da *Quirologia* de Bulwer (Londres, 1644), aqui significando "distinguir os contrários", isto é, "saber como raciocinar".



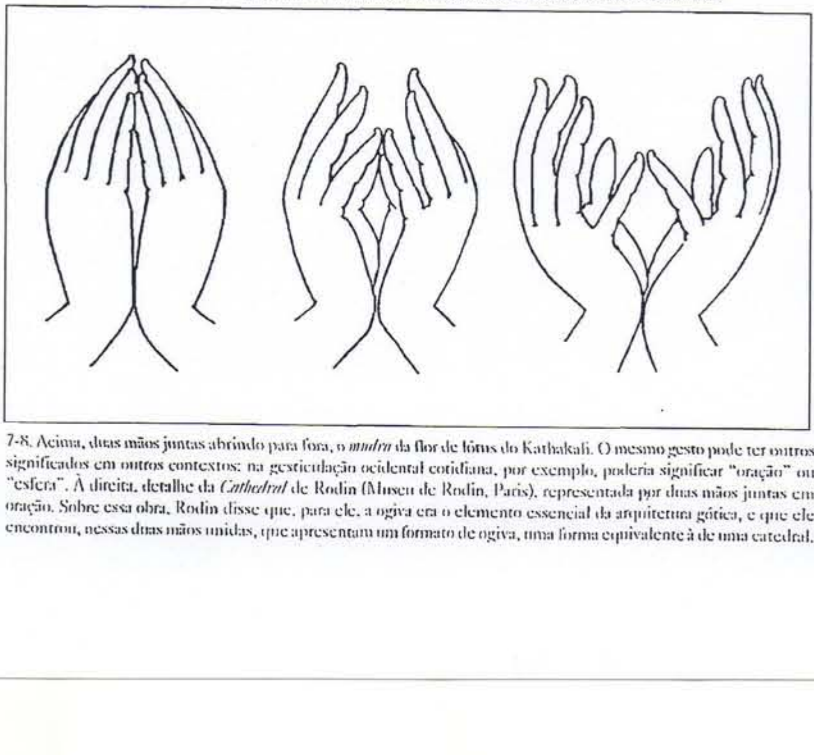


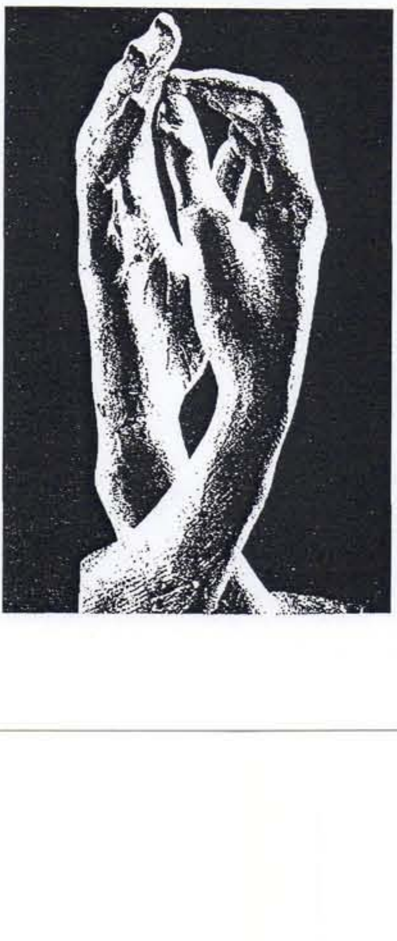


3-5. Em cima, à esquerda, linguagem de sinais de um índio cheyenne: ilustração extraída de *O gesto*, de Hacks (Paris, 1890). A partir da esquerda, em cima: "amigo", "pessoas morrendo", "falso", "o sol", "quase morto", "assassinado". Em cima, à direita, alfabeto para surdos-mudos num manual dinamarquês do século XIX, de A. C. Nyegaard: *Linguagem de sinais para surdos-mudos* (Copenhague, 1898). Em baixo, sinais secretos usados pelos membros do submundo parisiense, tais como "ele é um traidor", "vamos nos encontrar lá fora", "estamos em dificuldades", do *Dicionário internacional de linguagem de sinais* de T. Brun (Londres, 1969).



6. Acima, estátua de Buda no Templo Todaiji (Nara, Japão). Embora esta seja uma enorme estátua, a maior estátua de bronze do mundo, com mais de 15 metros de altura, o artista dispensou muito cuidado aos detalhes: as tensões nos dedos foram conscientemente respeitadas e a vitalidade e delicadeza das mãos estão totalmente vivas.





7-8. Acima, duas mãos juntas abrindo para fora, o *mudra* da flor de lótus do Kathakali. O mesmo gesto pode ter outros significados em outros contextos: na gesticulação ocidental cotidiana, por exemplo, poderia significar "oração" ou "esfera". À direita, detalhe da *Cathedral* de Rodin (Museu de Rodin, Paris), representada por duas mãos juntas em oração. Sobre essa obra, Rodin disse que, para ele, a ogiva era o elemento essencial da arquitetura gótica, e que ele encontrou, nessas duas mãos unidas, que apresentam um formato de ogiva, uma forma equivalente à de uma catedral.

As mãos, som puro ou silêncio

Por causa da complexidade da estrutura anatômica da mão e de suas possibilidades de articulação, há, apenas nos movimentos dos dedos, infinitas modificações possíveis de forma e comportamento. Por causa de suas qualidades comunicativas, a mão tem sido explorada não só teatralmente, como também muitas pessoas, fascinadas pelo seu potencial, têm, em várias épocas, tentado criar uma linguagem universal, desenvolvendo uma codificação artificial dos gestos cotidianos.

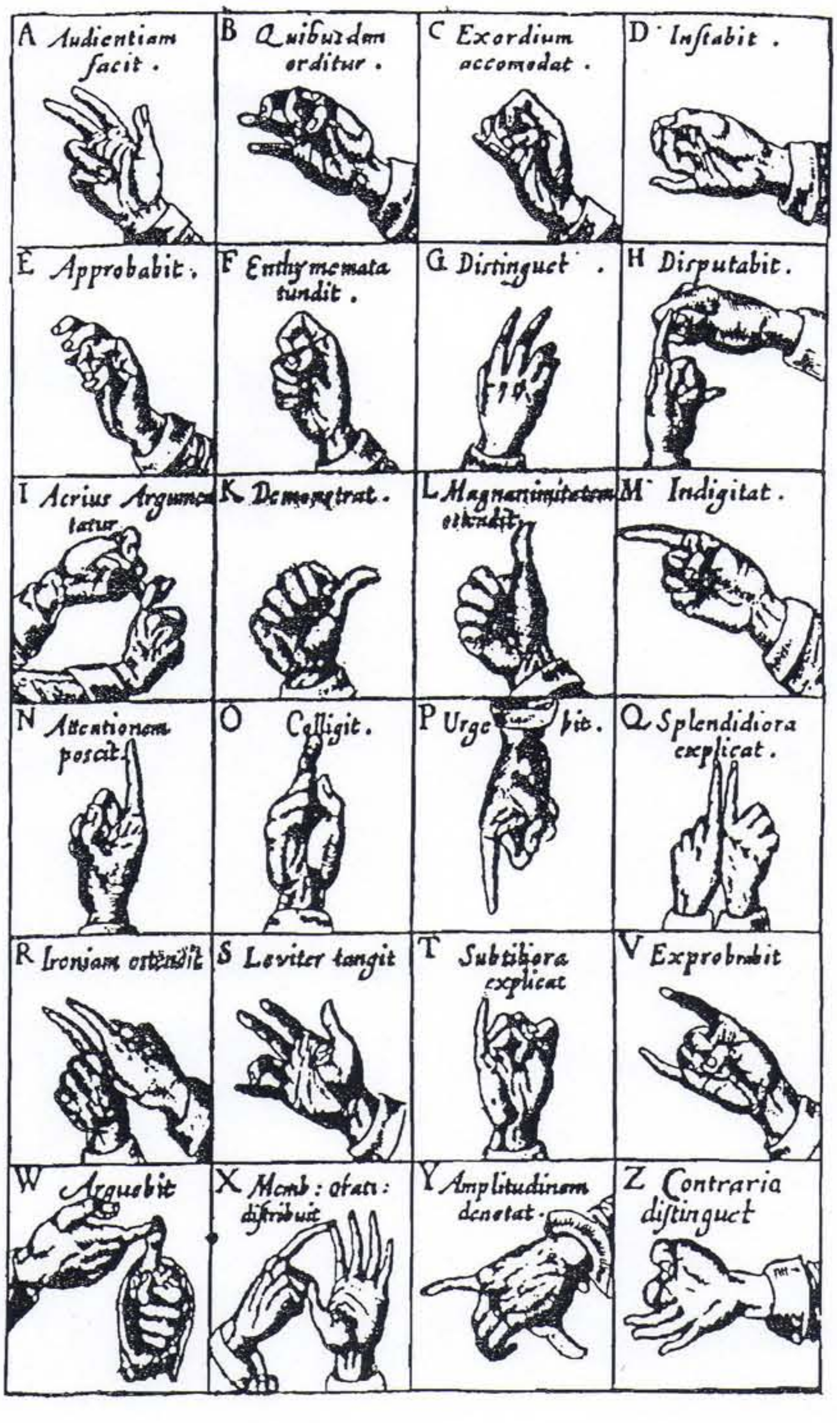
Em 1644, o inglês J. Bulwer, publicou *Quirologia* — uma obra muito avançada para a época — que continha uma coleção de mais de duas centenas de imagens de gestos executados pelas mãos. Ele reuniu estes gestos com base nas tradições grega, romana e hebraica, com a intenção de criar uma linguagem compreensível a todos. Este é o primeiro exemplo ocidental, na era moderna, que supera o conceito de uso das mãos somente para indicação numérica (Fig. 9).

Em seu *Descobrimento da Quironomia* — (1797), Vincenzo Requeno, um monge espanhol que vivia na Itália, examinou autores gregos e latinos e, particularmente, os textos dedicados à arte antiga da pantomima, e tentou popularizar uma "arte perdida" e restaurá-la para uso (Fig. 11). Mas suas ilustrações não vão além de um certo gosto literário, neoclássico, e não mostram mais do que mãos indicando números, como era feito na tradição clássica dos séculos XV e XVI (Figs. 12-13).

Em 1806, Gilbert Austin, outro inglês pretendeu que sua *Quironomia* fosse usada pelos atores, dançarinos e oradores públicos, a fim de fornecer-lhes uma retórica codificada de gestos extraídos dos tratados de Quintiliano e Cícero. Um ano depois, Henry Siddons, filho da atriz Sarah Siddons, adaptou para o inglês a obra *Idéias sobre mímica*, do alemão Engel, com a mesma finalidade de torná-la disponível para uso do teatro e da oratória.

No Ocidente há pouquíssimos exemplos de tentativas para codificar a mão e seus gestos, dentre os quais os mais explícitos provêm do teatro. Entretanto, isso é mais explícito nos níveis teórico e literário e raramente influencia a prática contemporânea. De fato, é possível dizer que, ao passo que no teatro oriental o comportamento das mãos foi recriado, adquirindo, atualmente, significativo valor simbólico, a única codificação correta no Ocidente é a linguagem de sinais usada desde os tempos antigos pelos surdos-mudos e sistematizada somente no século passado. Mas essa codificação já pertence à esfera cotidiana.

Nos últimos dez anos, entretanto, um teatro para surdos-mudos começou a ser aperfeiçoado. Para os espectadores que não com-


A Audientiam facit.
B Quibusdam orditur.
C Exordium accomodat.
D Instabit.
E Approbabit.
F Enthymemata tundit.
G Distinguet.
H Disputabit.
I Acrius Argumentatur.
K Demonstrat.
L Magnanimitatem ostendit.
M Indigitat.
N Attentionem poscit.
O Colligit.
P Urgebit.
Q Splendidiora explicat.
R Ironiam ostendit
S Leviter tangit
T Subtiliora explicat
V Exprobrabit
W Arguebit
X Memb: orat: distribuit
Y Amplitudinem denotat.
Z Contraria distinguet

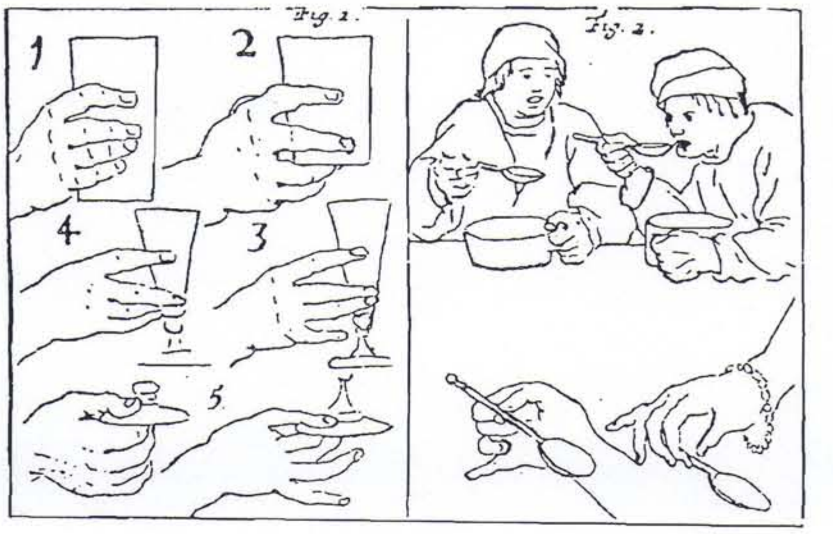
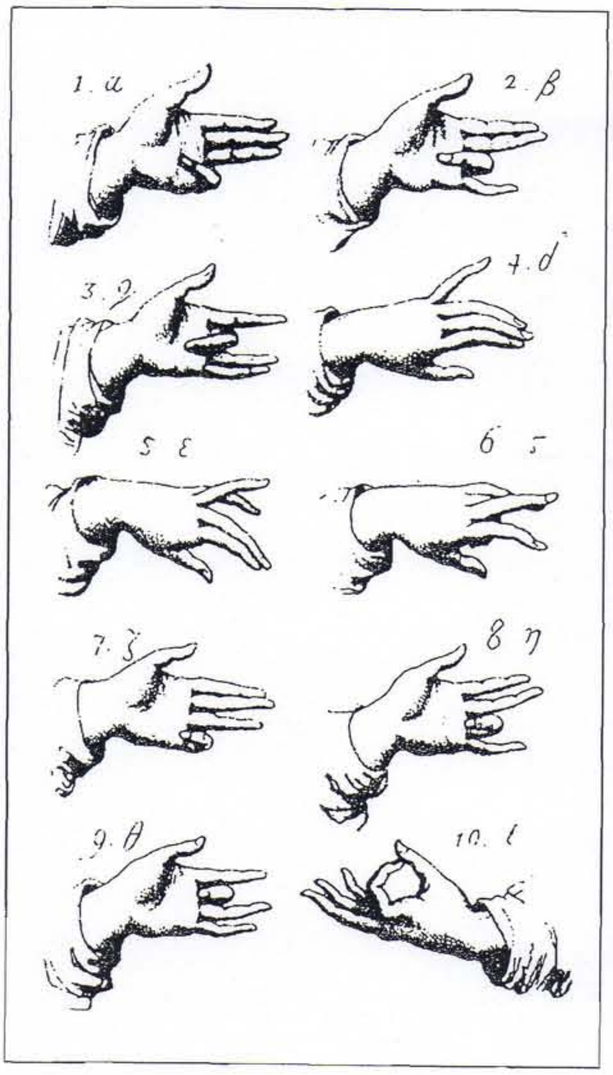


Fig. 1.
Fig. 2.
1
2
3
4
5

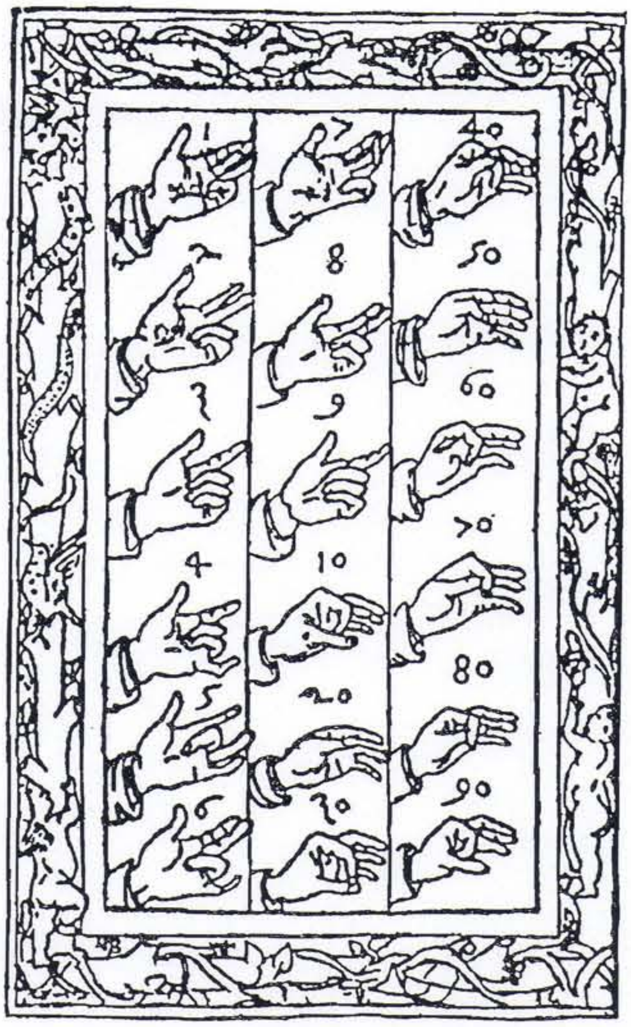
9-10. Em cima, ilustração de quirogramas (literalmente, escritos com as mãos), extraída da *Quirologia* (Londres, 1644), de Bulwer. Em baixo, gestos habituais, cotidianos, de comer e beber dos proletários e burgueses, desenhos de Gerrard de Lairesse, em *Groot Schilderboek*. Gerrard de Lairesse (1641-1711) foi um pintor de cenas do gênero pitoresco e publicou esse livro sobre pintura em Amsterdã, em 1707. O livro tornou-se tão popular que, de fato, influenciou os gestos do século XVIII.

11

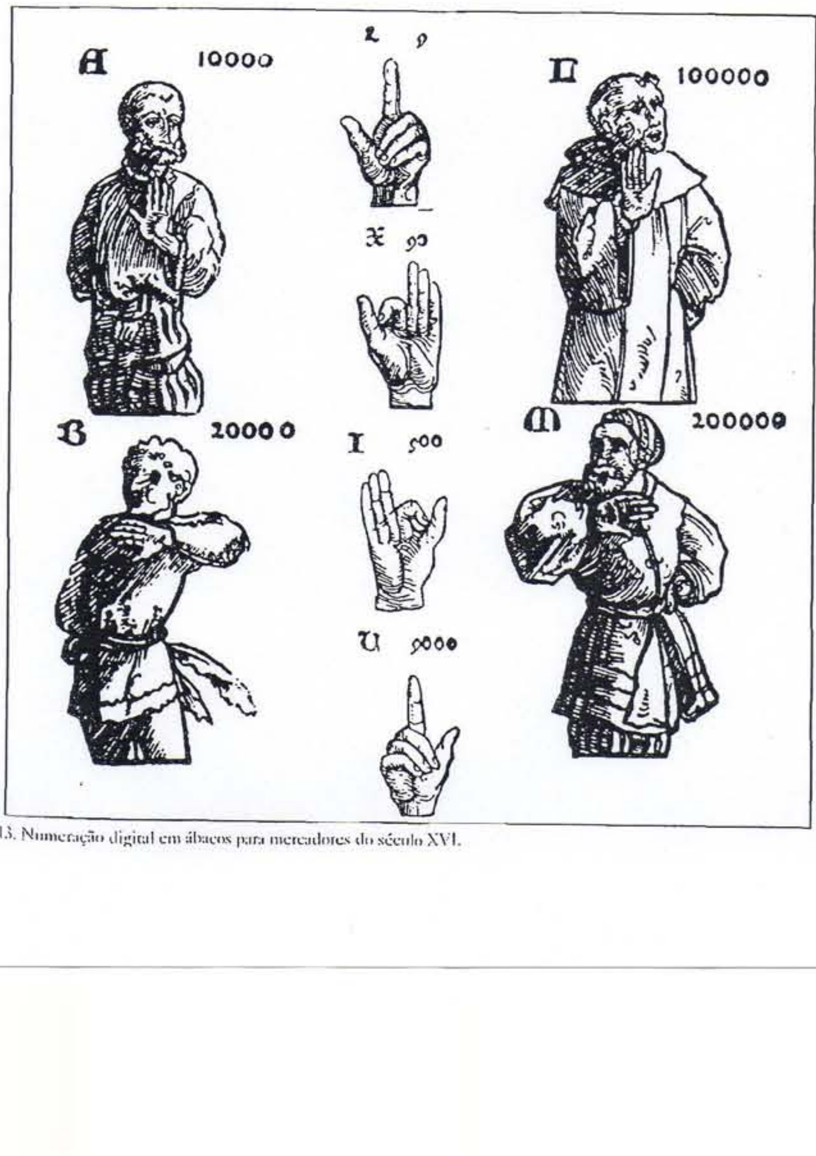
13



11. Ilustração extraída de *A descoberta da quironomia*, de Vincenzo Requeno (Parma, 1797).



12. Numeração digital em *De Arithmetica*, de Filippo Calandri (Florença, 1491).



13. Numeração digital em ábacos para mercadores do século XVI.

preendem o alfabeto da linguagem de sinais, ele é fascinante por causa da dinâmica pura das mãos falando em silêncio, tal como nós, ocidentais, ficamos fascinados pelos *mudras* indianos, sem compreender o que eles significam.

Por meio desse exemplo limitado podemos compreender o que foi definido acima como a mão "falando" com um "som puro". Podemos achar um equivalente teatral à dinâmica e linguagem das mãos na vida cotidiana. Esse equivalente possibilita às mãos tanto falar (transmitir conceitos) quanto existir como "som puro". Mas, quando não há código preciso, somos tentados a prestar atenção somente à expressividade das mãos, esquecendo que seus atributos são, igualmente, o resultado de uma série de tensões e articulações que, apesar de não serem fixas, seguem princípios específicos que dão forma à expressividade.

Como inventar mãos em movimento

"As melhores ações manuais não precisam ser necessariamante copiadas fielmente da realidade. De fato, a lógica da pintura, as exigências do desenho e a concepção total da obra impõem certas condições. Qualquer um que tenha visto as soluções expressivas e interpretativas encontradas por Da Vinci, Michelangelo, Grünewald ou Rodin será capaz de compreender a necessidade do artista de criar formas que respondam aos seus impulsos intuitivos. Um bom ponto de partida para desenhar a mão em ação é um modo original e pessoal de esboçar ou mesmo copiar qualquer imagem dos numerosos gestos das mãos. Não é necessário que o esboço mostre uma atitude já delineada, nem é necessário que haja uma forte semelhança com o resultado desejado. Ele pode ser meramente um ponto de partida sobre cujas bases pode desenvolver-se a própria visão pessoal.

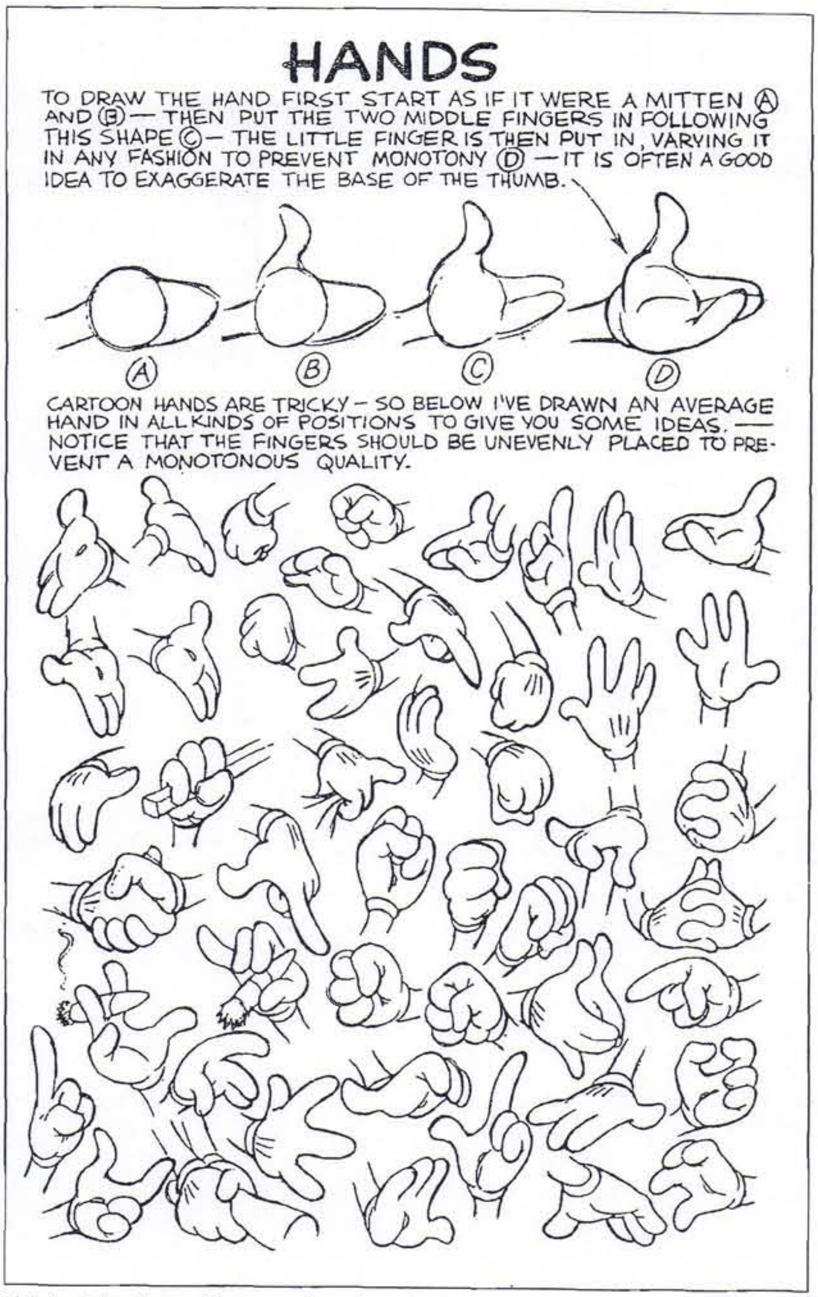
No esboço acima (Fig. 15), pode-se notar como um simples movimento para cima e para baixo do dedo indicador pode expressar um sentido de excitação, assim como vários outros matizes significativos. Mudanças nas posições do dedo mínimo dão matizes adicionais emotivos ao movimento. No desenho inferior (Fig. 15), cada mudança do dedo modifica o significado do gesto. Estudando estes desenhos, experimentamos diferentes significados emocionais quando os movemos em diversas posições."

(Burne Hogarth, *Desenhando mãos dinâmicas*)

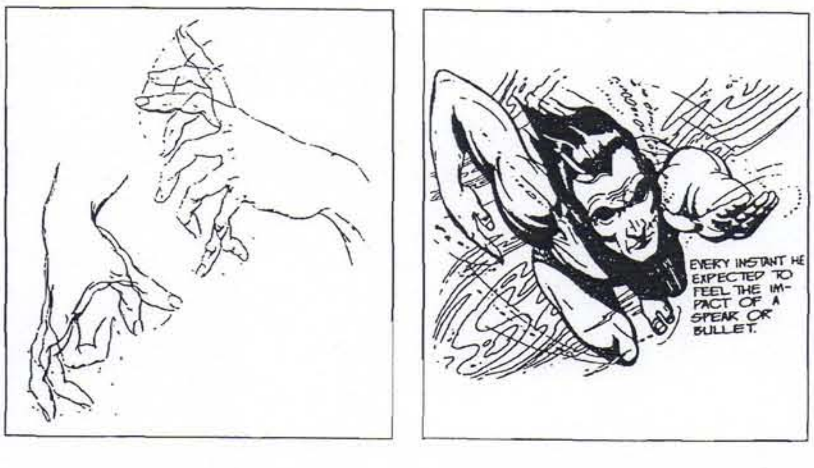
Essas declarações do artista americano Burne Hogarth, famoso pelas suas ilustrações de Tarzã (Fig. 15), foram extraídas de um curso de desenho para estudantes na Escola de Artes Visuais de Nova York, da qual Hogarth é um dos fundadores. O interessante para nós, aqui, é que o estudo proposto por Hogarth, a análise anatômica do movimento, não compromete a expressividade. Ao contrário, certos detalhes anatômicos, tais como a mudança de posição do dedo mínimo, determinam "friamente" a expressividade do desenho.

Consideremos outro exemplo de pré-expressividade da mão, extraído de manual de animação para cartunistas — *Aprenda como desenhar cartazes animados*, de Preston Blair. A finalidade desse manual — mostrar a alguém como se anima — é semelhante ao interesse do ator que não tem codificação (Fig. 14).

Os desenhos e notas do cartunista contêm pelo menos três informações preciosas. Acima de tudo, a omissão de um dos três dedos medianos, pois a remoção deste dedo elimina um elemento supérfluo e coloca os elementos essenciais em relevo (cf. *Omissão*), sem causar a essa mão a perda da sua identidade "mão". Em segundo lugar, há uma ligeira ênfase em uma parte da mão, a base do polegar, o que chama a atenção para a sua importância na articulação e para a dialética entre o polegar e os outros dedos. Finalmente, há uma exclusão repetida de uniformidade: nesses desenhos, como no teatro, no palco, é fato que a mudança desse dedo é


HANDS
TO DRAW THE HAND FIRST START AS IF IT WERE A MITTEN Ⓐ AND Ⓑ — THEN PUT THE TWO MIDDLE FINGERS IN FOLLOWING THIS SHAPE Ⓒ — THE LITTLE FINGER IS THEN PUT IN, VARYING IT IN ANY FASHION TO PREVENT MONOTONY Ⓓ — IT IS OFTEN A GOOD IDEA TO EXAGGERATE THE BASE OF THE THUMB.
Ⓐ
Ⓑ
Ⓒ
Ⓓ
CARTOON HANDS ARE TRICKY — SO BELOW I'VE DRAWN AN AVERAGE HAND IN ALL KINDS OF POSITIONS TO GIVE YOU SOME IDEAS. — NOTICE THAT THE FINGERS SHOULD BE UNEVENLY PLACED TO PREVENT A MONOTONOUS QUALITY.

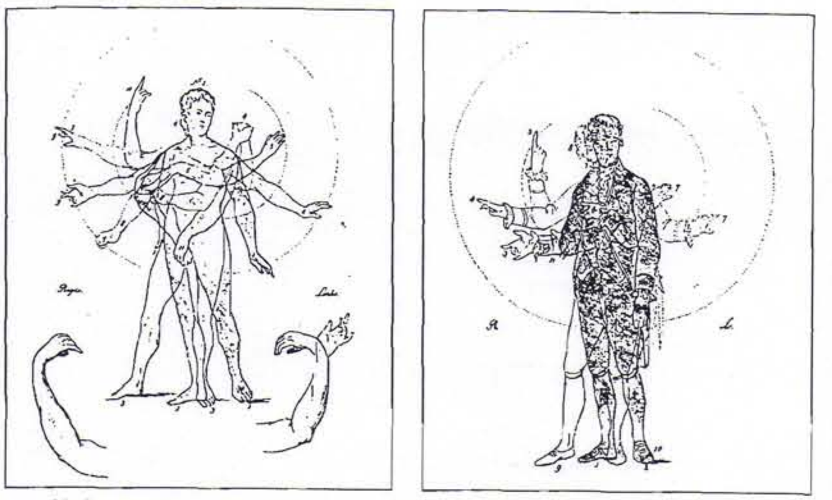
14. Animação de mãos para gibis e cartazes: ilustração extraída de *Animação* (Tustin, Califórnia), de Preston Blair, um manual para animadores.


EVERY INSTANT HE EXPECTED TO FEEL THE IMPACT OF A SPEAR OR BULLET.

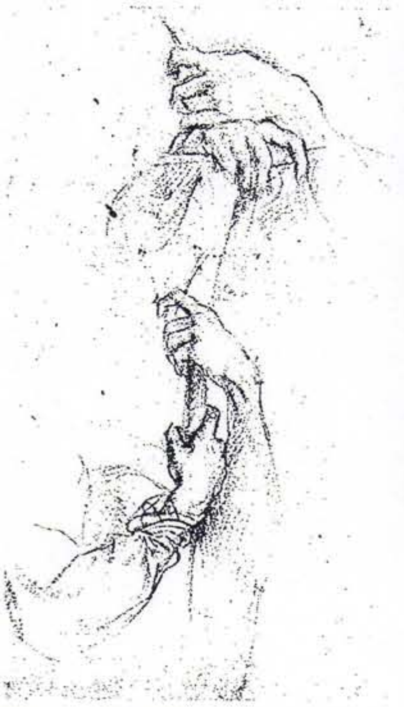
15. O movimento da mão nos desenhos de Burne Hogarth: análise do movimento e um desenho de um cartaz de Tarzã.

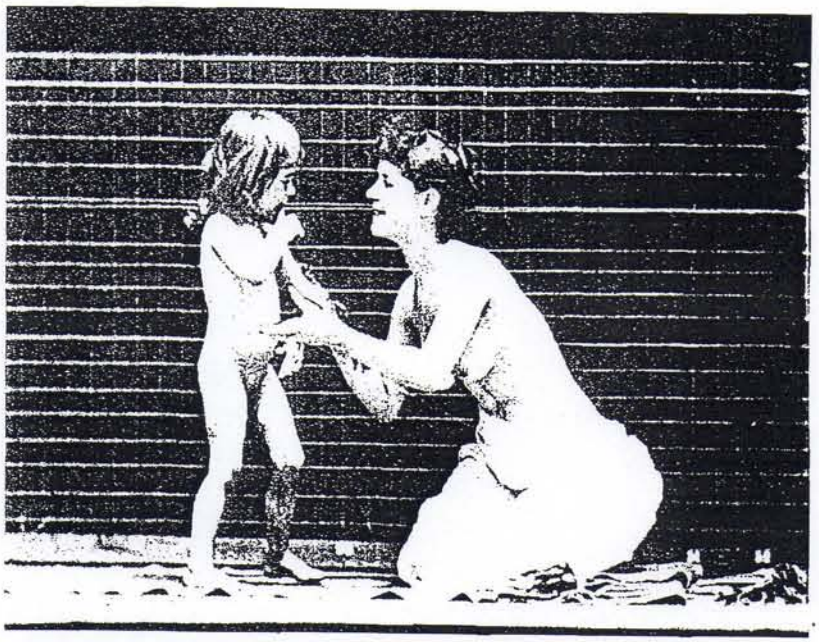
que destrói a monotonia e quebra o automatismo. É a mudança de um dedo do *keras* para *manis* (cf. *Energia*) que causa a percepção quanto à mudança da mão inteira.

Entre as observações agudas e minuciosas feitas por François Delsarte (1811-1871) com relação aos gestos expressivos da mão, há certos detalhes que se referem ao comportamento de um simples dedo. Durante anos, caminhando através dos jardins de Luxemburgo, Delsarte comparou os gestos de mulheres inclinando-se perante as crianças: se a mulher era uma babá e não amava a criança, ela estendia seus braços, mas o polegar da mão estava dirigido para dentro; se, entretanto, ela amava a criança, o polegar estava erguido. Se a mulher era a mãe da criança, o polegar estava estendido ao máximo (Fig. 19). Delsarte notou que na obra de Michelangelo, desejo e energia são expressos pela extensão do polegar para fora; os cadáveres num necrotério, por outro lado, têm o polegar voltado para dentro. Esta é a vida das mãos que o ator deve confrontar, com ou sem codificação.

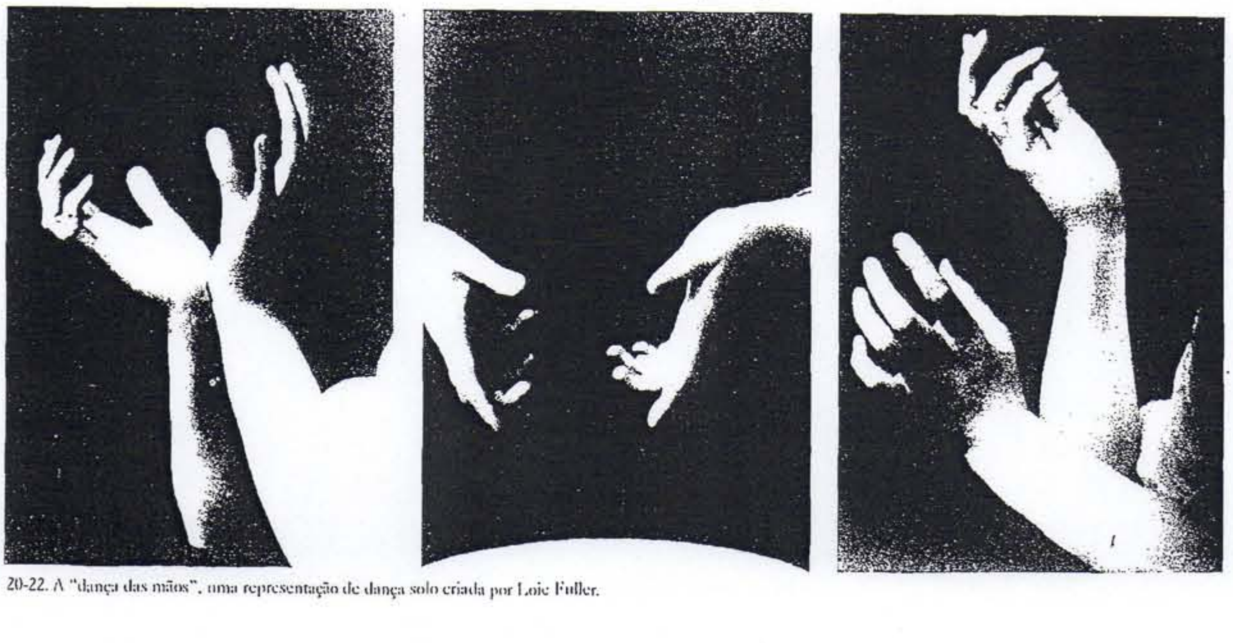


16-17. Movimento longo do braço na tragédia (à esquerda) e movimento curto do braço na comédia (à direita): ilustração de Jelgerhuis, em *Lições teóricas sobre gesto na mímica* (Amsterdã, 1827). Jelgerhuis era um experiente ator alemão que deu lições sobre prática teatral; mais tarde publicou essas lições em dois volumes. Num desses volumes apresentou mais de cem desenhos extremamente claros para explicar a gramática do movimento no palco em vários gêneros dramáticos. Na parte do livro dedicada às mãos, há uma explicação da função dos braços em relação às mãos: gestos de mão são de fato idênticos na tragédia e na comédia, mas os gestos usados parecem ser diferentes por causa da impressão de distância do corpo, criada por um modo diferente de abrir os braços.





18-19. Estudo da mão: desenhos do pintor florentino Andrea del Sarto (1486-1531). Uma mãe alcança sua filha (foto feita por Muybridge). Observe como os polegares, estendidos para cima, confirmam a hipótese de Delsarte relativa à conexão entre a abertura dos polegares e a relação da mãe com sua filha.



20-22. A "dança das mãos", uma representação de dança solo criada por Loie Fuller.

Índia: mãos e significados

Em sânscrito, *hasta* (mão, antebraço) e *mudra* (sinal) referem-se aos gestos da mão. Seu uso data das representações sagradas durante a época dos *Vedas* (cerca de 1500 a. C.), quando os gestos eram feitos pelos sacerdotes enquanto repetiam o *mantra*, a fórmula religiosa. Havia também uma lista tradicionalmente fixa de seis *mudras*, que representavam os gestos de Buda e correspondiam a momentos de sua vida.

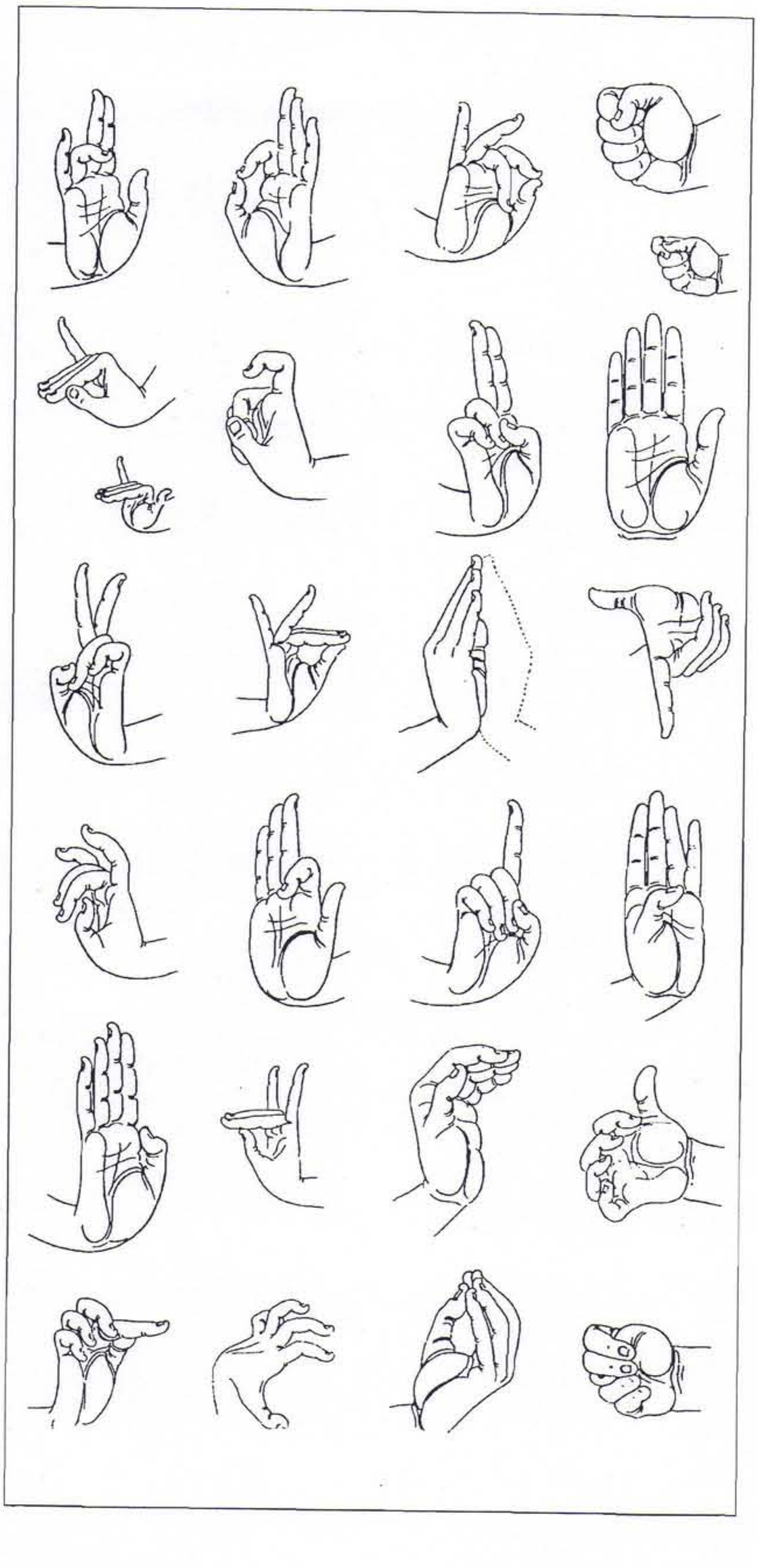
A introdução dos *mudras* na dança, começando no período clássico da arte indiana, está descrita e codificada em inúmeros tratados (muitos ainda sob a forma manuscrita), na base dos quais os vários gêneros de dança indiana foram fundados, desde a dança Bharata Natyam ao Kathakali e Odissi e outras formas menos conhecidas mas difundidas, encontradas em quase todas as partes da Índia (cf. *Restauração do comportamento*).

Apesar de os *mudras* terem geralmente as mesmas posições em todas as formas de dança, têm nomes e usos diferentes. Por exemplo, na Bharata Natyam, há 28 (ou 32) raízes *mudras*, ao passo que no Kathakali há 24 e a dança Odissi usa cerca de 20 junto com outras formas, que também possuem seus próprios *mudras*. Baseado nessas raízes *mudras*, o Kathakali desenvolveu o maior número de combinações de *mudras*, divididas em três possibilidades: *sanyukta*, o mesmo *mudra* em ambas as mãos; *asanyukta*, um *mudra* em apenas uma mão; *misra*, um *mudra* diferente em cada mão. Usando esses *mudras* de maneiras distintas no espaço, em relação ao corpo e expressão facial, o ator de Kathakali pode criar um vocabulário composto de cerca de novecentas palavras.

Mas talvez a característica mais interessante dos *mudras*, do ponto de vista da pré-expressividade, é o seu uso em relação às duas categorias principais nas quais estão subdivididas todas as danças-teatro da Índia e as próprias raízes da codificação. Na dança interpretativa (*nritya*), os *mudras* possuem o verdadeiro valor da linguagem de que falamos, isto é, possuem palavras com significado literal; na dança pura (*nritta*), que está sempre incluída em toda representação de dança, os *mudras* têm um valor puramente decorativo e são usados como "som puro". Mais ainda, baseada na codificação de sinais precisos — *hasta/mudra* (mão/sinal) —, há uma classificação chamada *hasta prana*, a vida das mãos, que especifica as posições principais nas quais as mãos podem ser colocadas. Aqui está a lista do *hasta prana*:

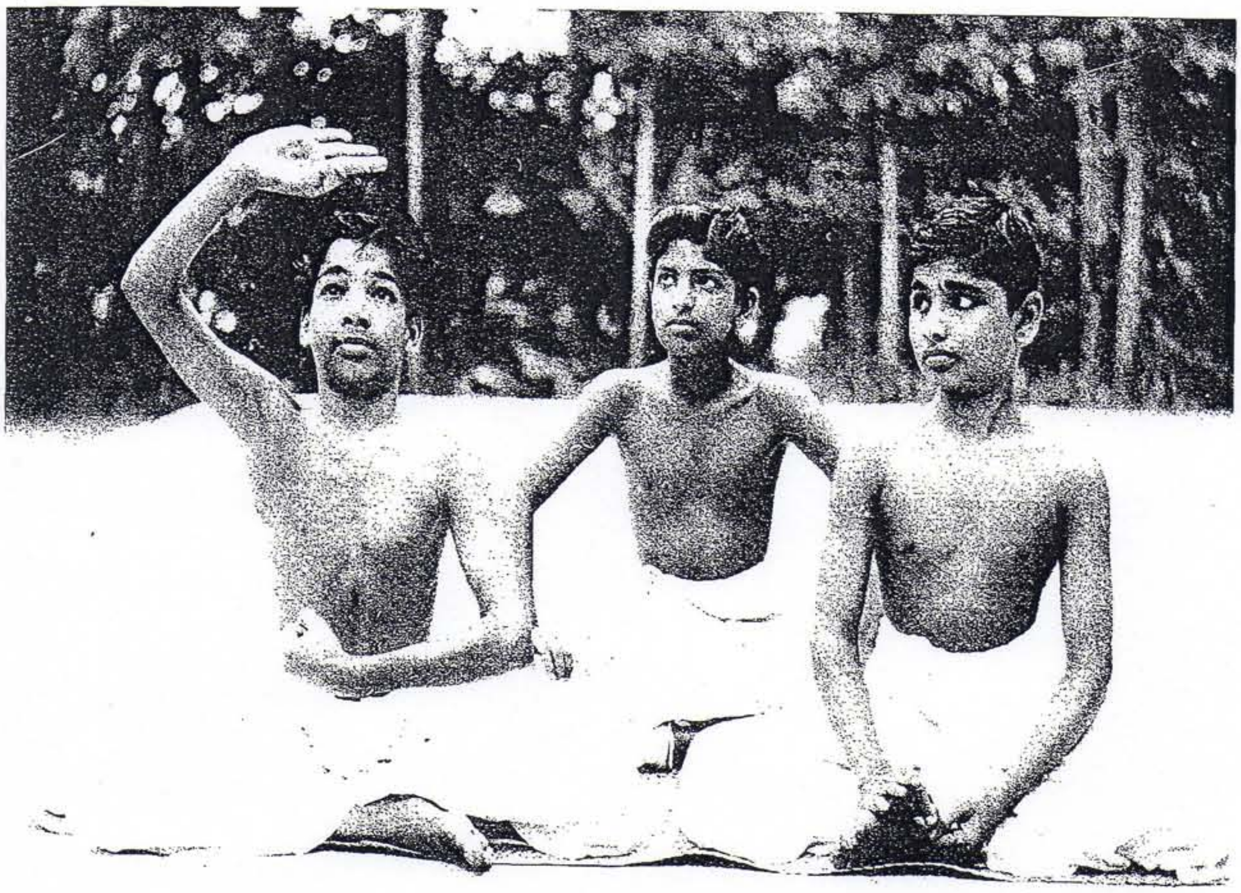
— *kuncita*: dedos dobrados para dentro;
— *prerita*: dedos dobrados para trás;
— *recita*: mãos em rotação;
— *apavestita*: palma da mão para baixo;
— *udvestita*: palma da mão para cima;
— *punkhita*: dedos indecisos;
— *vyavrtta*: dedos voltados para trás;
— *bhujanga*: movimentos serpentiformes;
— *prasarana*: dedos relaxados ou separados.

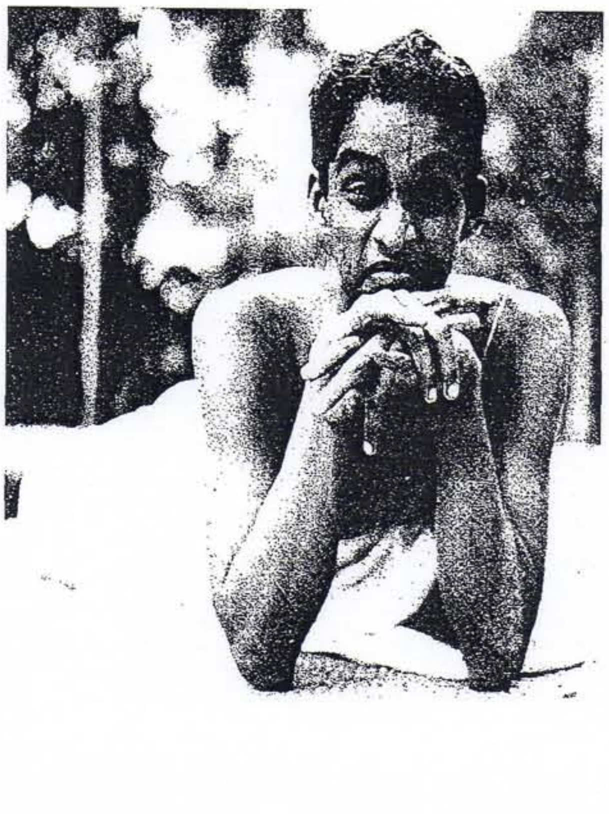
É essa pulsação exata, criada pelas tensões que variam continuamente de um significado para outro, de uma dinâmica para outra, que estabelece a vida das mãos de um ator, acima e além da codificação cultural.

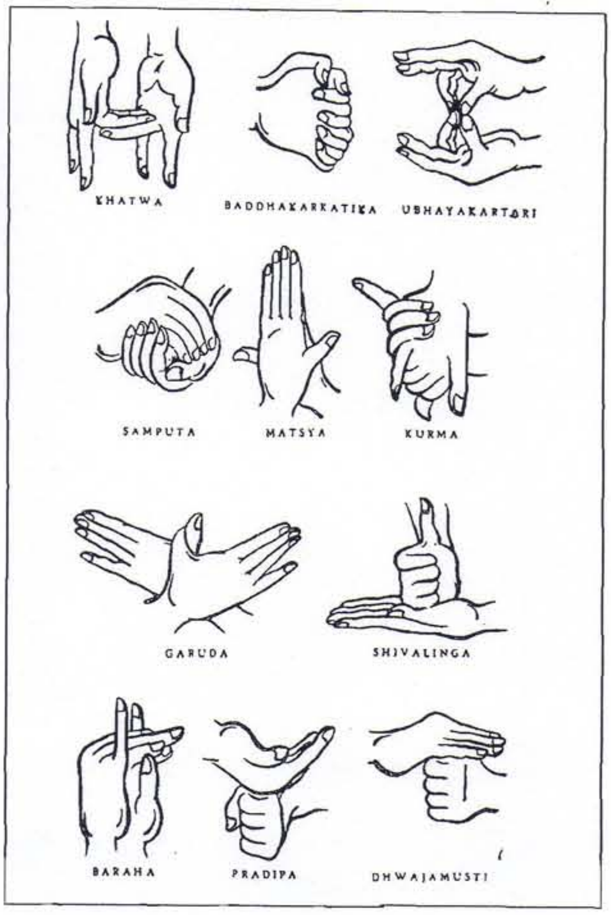


23. As 24 raízes *mudras* do Kathakali: 1. *Pataka*; 2. *Mudrakya*; 3. *Kataka*; 4. *Mushti*; 5. *Kartarimukha*; 6. *Sukhatunda*; 7. *Kapitthaka*; 8. *Hamsapaksha*; 9. *Sikhara*; 10. *Hamsasya*; 11. *Anjali*; 12. *Ardhachandra*; 13. *Mukura*; 14. *Bhramara*; 15. *Suchikamukha* ou *Suchimukha*; 16. *Pallava*; 17. *Tripataka*; 18. *Mrigasirsha*; 19. *Sarpasirsha*; 20. *Vardhamanaka*; 21. *Arala*; 22. *Urnanabha*; 23. *Mukula*; 24. *Katakamukha*.

Tomando somente o primeiro *mudra*, *Pataka*, como um exemplo, aqui estão os vários significados possíveis que podem ter: (1) com duas mãos: sol, rei, elefante, leão, touro, crocodilo, arco, réptil, bandeira, onda, estrada (ou rua), *patala* (submundo), terra, lombo, embarcação (isto é, navio), palácio, noite, meio-dia, nuvem, formigueiro, coxa, empregado, pés, disco (arma Vishnu), assento, relâmpago, passagem, frio, roda de carroça, pacífico, curvado ou arqueado, porta, travesseiro, canal em cima do pé, ferrolho; (2) com uma mão: dia, luz do dia, indo, língua, testa, corpo, como, semelhante, isto, som, mensageiro, praia, lugar arenoso, folha tenra.





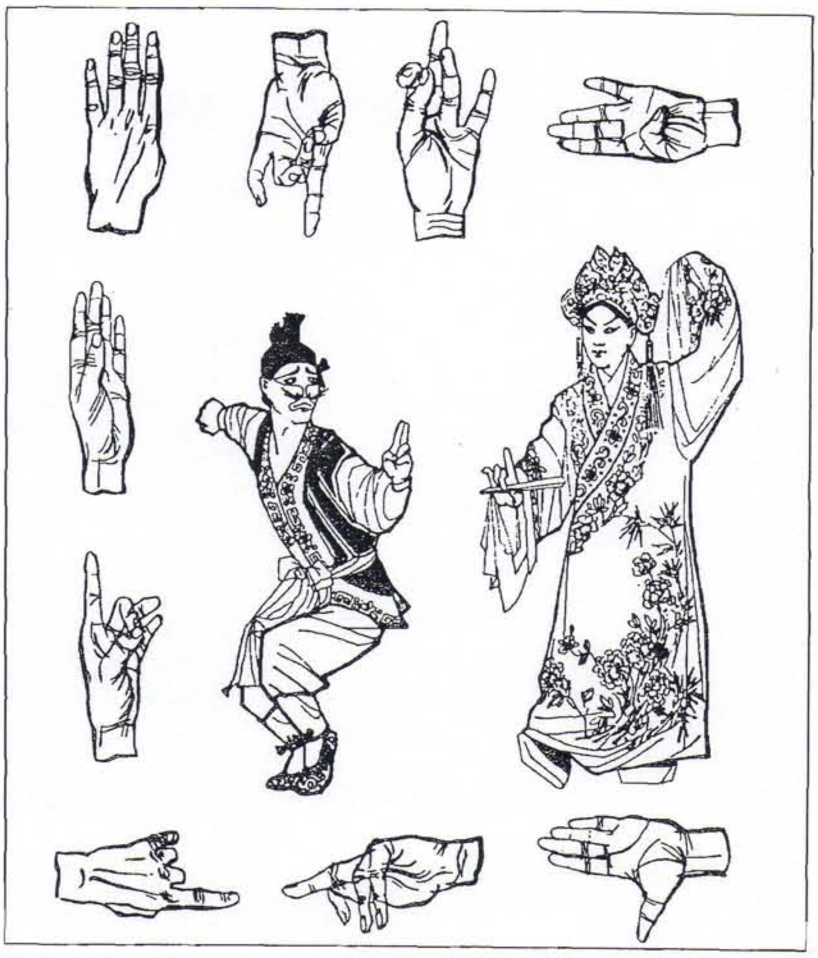

KHATWA
BADDHAKARKATIKA
UBHAYAKARTARI
SAMPUTA
MATSYA
KURMA
GARUDA
SHIVALINGA
BARAHA
PRADIPA
DHWAJAMUSTI

24-26. Acima e abaixo, à esquerda, alunos na Escola de Kathakali Kalamandalam, em Cheruttenthy, Kerala, Índia, aprendendo os *mudras*. Abaixo, à direita, exemplos de *mudras* com duas mãos na dança Odissi.

As mãos e a Ópera de Pequim

No teatro chinês há mais de cinqüenta posições convencionais da mão, baseadas na necessidade de diferenciar as várias categorias nas quais as personagens da Ópera de Pequim estão divididas. Existe uma maneira de distinguir personagens masculinas e femininas que até recentemente eram representadas por atores masculinos. Além de terem maquiagem e figurino especiais, era também necessário reconstruir um comportamento das mãos apropriado ao sexo e *status* social da personagem. As mulheres, para indicar, tendem a afunilar a mão, ao passo que as personagens jovens indicam discretamente mantendo o polegar escondido, e personagens idosos e guerreiros erguem o polegar para enfatizar o poder do gesto. Como demonstra o número de posições, as mãos dos atores chineses são reguladas pelas convenções que tendem a repetir e ampliar os gestos cotidianos. Mais ainda, o ator chinês, a fim de representar emoções complexas, que não podem ser expressas por um gesto simples ou por uma das numerosas posições do corpo, volta suas costas para os espectadores ou esconde seu rosto atrás de uma das *mangas de água*, que alongam artificialmente o figurino (cf. *Cenografia e Figurino*).

Finalmente, não se deve esquecer que, em contraste com os atores indianos ou balineses, os atores chineses falam e cantam demoradamente; as mãos são, então, usadas para definir uma postura particular ou para sublinhar palavras, mas não as substituem.

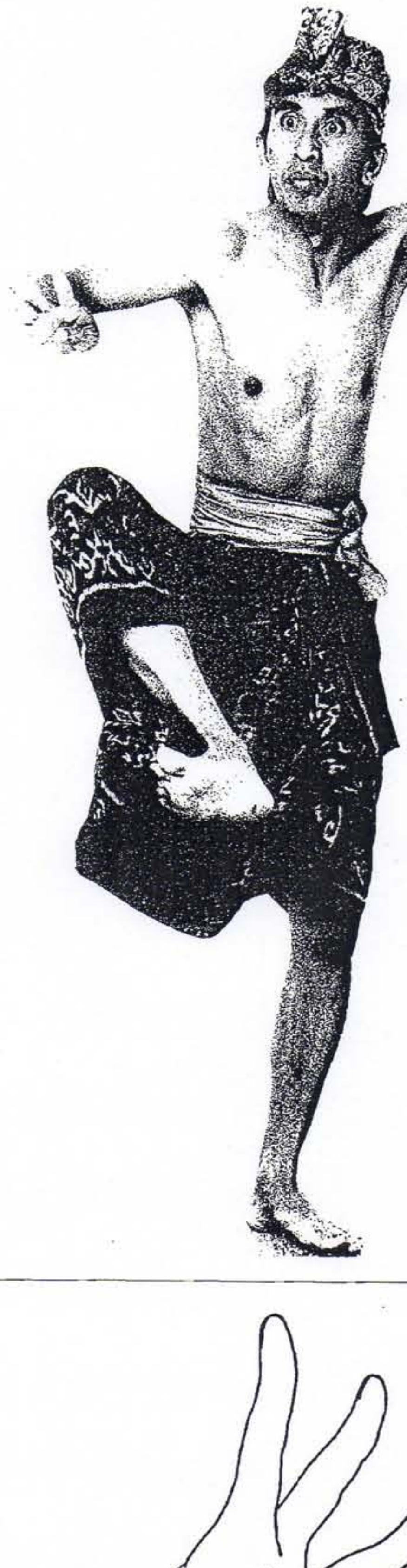


27-28. Em cima, exemplos convencionais de uso da mão na Ópera de Pequim: 1. Embaraço (papéis masculinos); 2. A si mesmo (apontando o dedo indicador para o peito, papéis masculinos e femininos); 3. Começando um gesto para expressar defesa; 4. Má vontade (semelhante ao gesto 1, mostrando a palma com o polegar escondido); 5. Incerteza (papéis femininos); 6. Um dos vinte modos de mostrar algo (papéis femininos); 7. Excluir alguém de uma conversação, o dedo indicador de uma mão está apontado para o outro braço, que está erguido; 8. Gesto de defesa, acompanhado por um movimento rápido de capa para a direita; 9. Uma situação sem esperança (polegar apontado para baixo, papéis masculinos, tanto protagonistas quanto antagonistas). No centro: duas personagens da Ópera de Pequim, um palhaço e uma jovem: um gesto da mão é, de fato, uma ação executada por todo o corpo. Em baixo: Mei Lanfang, grande ator e mestre da Ópera de Pequim, mostra a uma aluna a tensão correta do dedo.

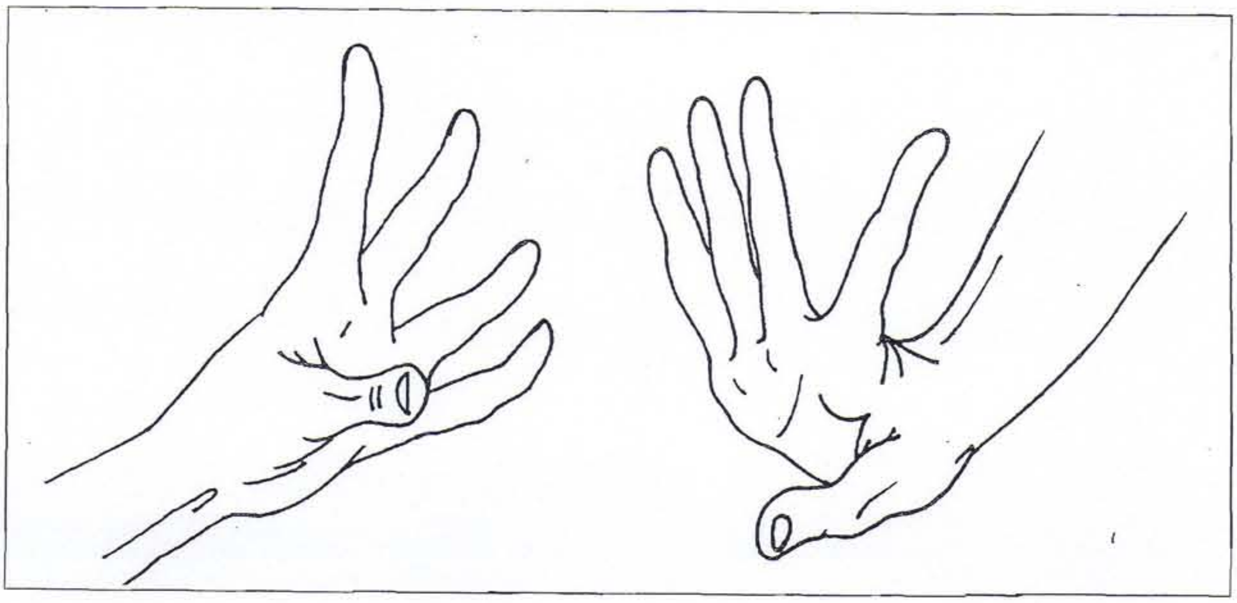
As mãos e a dança balinesa

A dinâmica das mãos é expressa pelos dançarinos balineses por meio das posições *keras* e *manis* (cf. *Energia*), a força e suavidade dos dedos, da palma e do pulso. É essa oposição entre princípios que governam o corpo inteiro do ator que dá às mãos — quando perdem seu significado original — o dinamismo do "som puro".

É interessante observar que as mudanças constantes nas tensões das mãos causam uma mudança contínua na posição dos braços; por sua vez eles influenciam o tronco e a cabeça, onde o foco está no olhar fixo. Esta seqüência mostrada por um dançarino balinês ilustra como as atitudes do corpo do ator projetam tensões em diversas direções; enquanto a cabeça se move numa direção, o tronco se move em outra, e as mãos e braços em outra ainda.

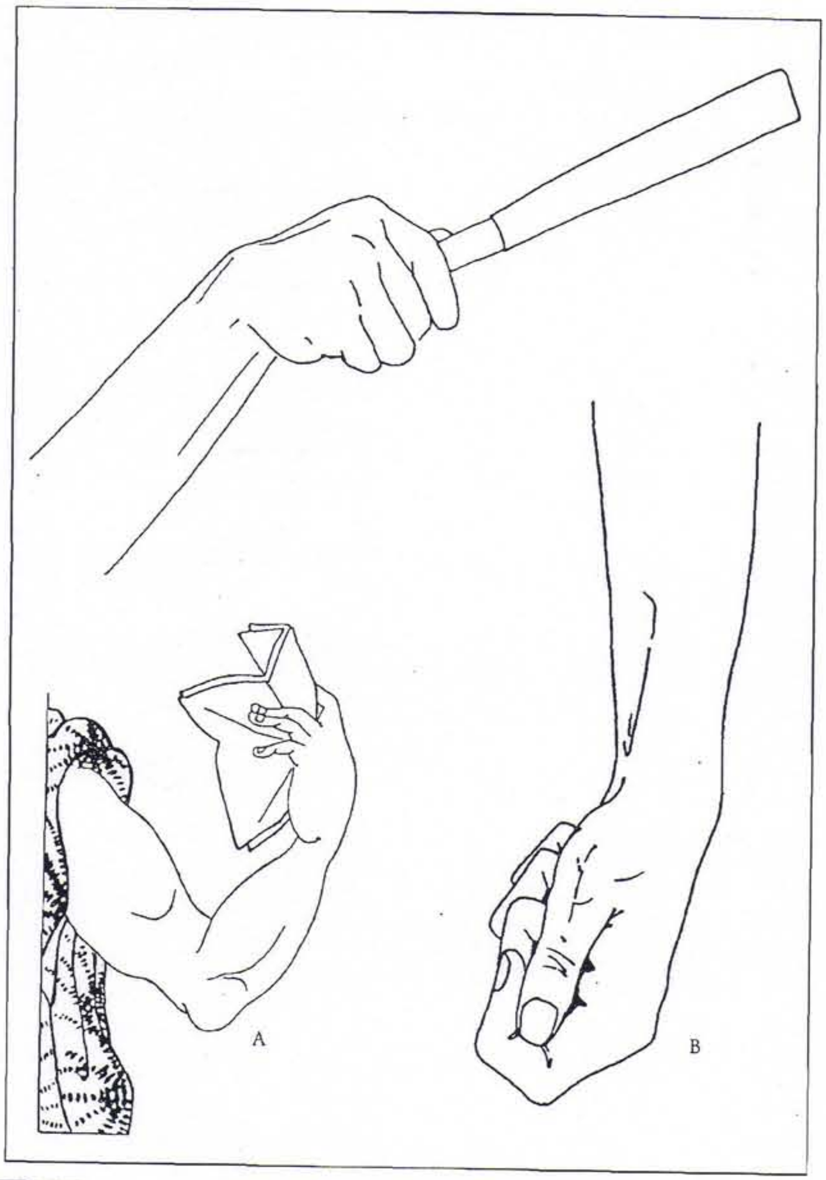


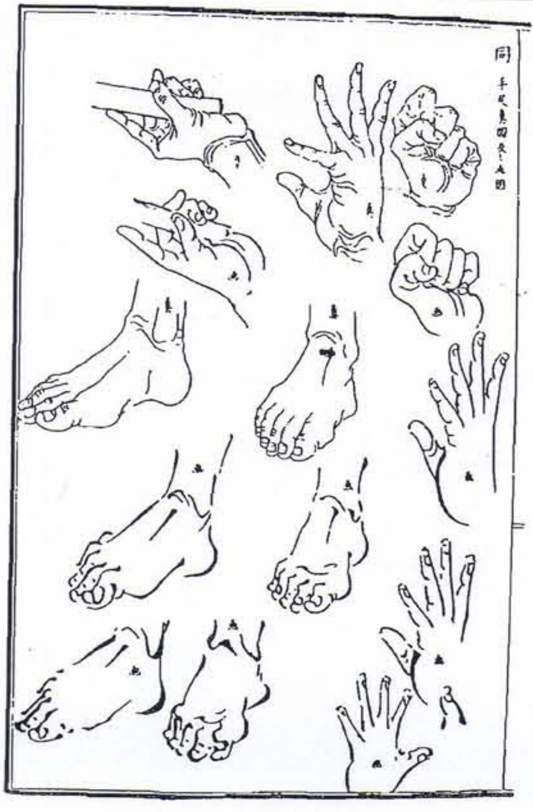
29-30. *Keras* (forte) e *manis* (suave), posição da dança balinesa ilustradas por I Made Bandem no ISTA de Salento (1987). No desenho das mãos é o dedo indicador que acentua (*keras*) a tensão.



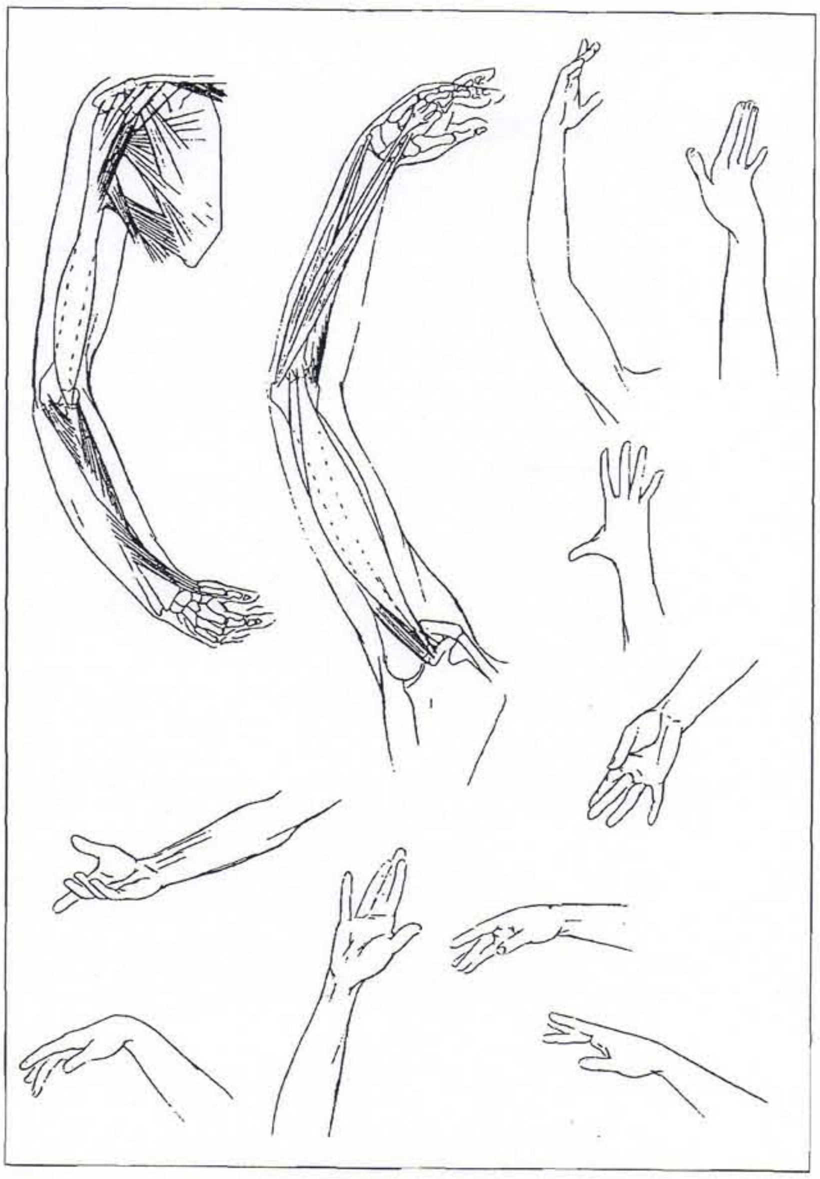
As mãos e o teatro japonês

Da mão fechada na posição básica do corpo, *kamae* (cf. *Pré-expressividade*), ao seu uso em relação com acessórios e outros objetos cênicos até a sua ativa participação em poses dinâmicas e gestos mais realísticos, o que os atores de todo tipo de teatro e dança japoneses tendem a mostrar é a organicidade e natureza essencial da posição da mão. Enquanto reproduz cada variação, cada dinâmica da mão-em-vida, as posições da mão são ditadas pela economia, suprimindo cada detalhe supérfluo. A codificação das mãos dos atores japoneses não exprime palavras, mas sim significado preciso (cf. *Visões*: gesto do ator Nô que chora nas duas visões — visão do ator e visão do espectador). Isso é o resultado de um processo cuja finalidade é reter somente o que é essencial, e pode ser considerado um excelente exemplo da transição da técnica cotidiana para a extracotidiana.





31-32. Em cima: posições de mão do ator de Kabuki. O modo particular de dobrar o pulso na posição básica *kamae* (b) resulta em uma das tensões típicas que faz com que as mãos dos atores japoneses pareçam vivas e extracotidianas. Nesta ilustração de um manual do século XVIII para atores observa-se (a) como o simples ato de dobrar um pedaço de papel torna-se uma complexa prestidigitação. Em baixo: estudo de mãos e pés pelo pintor japonês Kyosai. Na pintura japonesa, que é essencialmente gráfica (não há, por exemplo, sombras como as que são encontradas na pintura ocidental), muita importância é dada ao estudo de detalhe e linha, que devem, como no caso dessas mãos, expressar as tensões encontradas na vida.

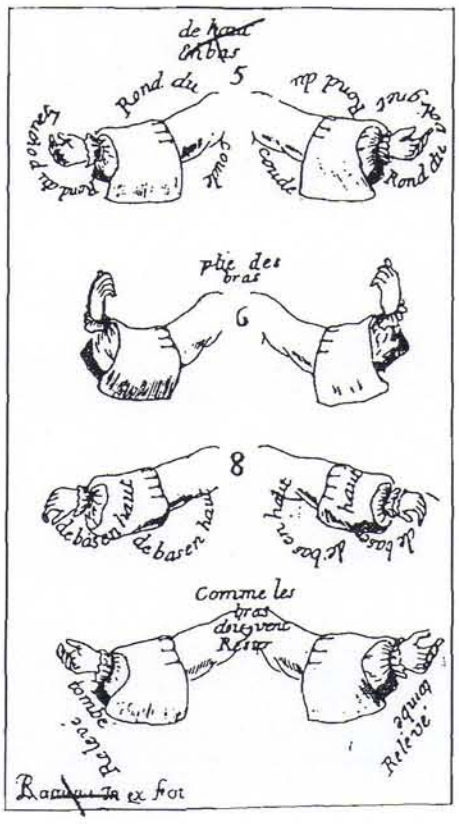


As mãos e o balé clássico

No balé clássico, tal como no teatro japonês e no balinês, existe uma codificação precisa das posições da mão, ao passo que as mãos dos bailarinos expressam somente dinâmica pura e não possuem significado literal imediato.

> "Este estudo foi feito com o único propósito de mostrar como o mecanismo do braço e da mão é preciso, exato. O movimento do braço, uma extensão e acompanhamento do ritmo do corpo e da cabeça, expressa os matizes, indica o significado do movimento. Deve-se trabalhar com esses matizes e significados com reflexão e sensibilidade, a fim de evitar transformá-los em gesticulação, para a qual a grande liberdade dos movimentos articulatórios conduz."

(Georgette Bordier, *Anatomia aplicada à dança*)

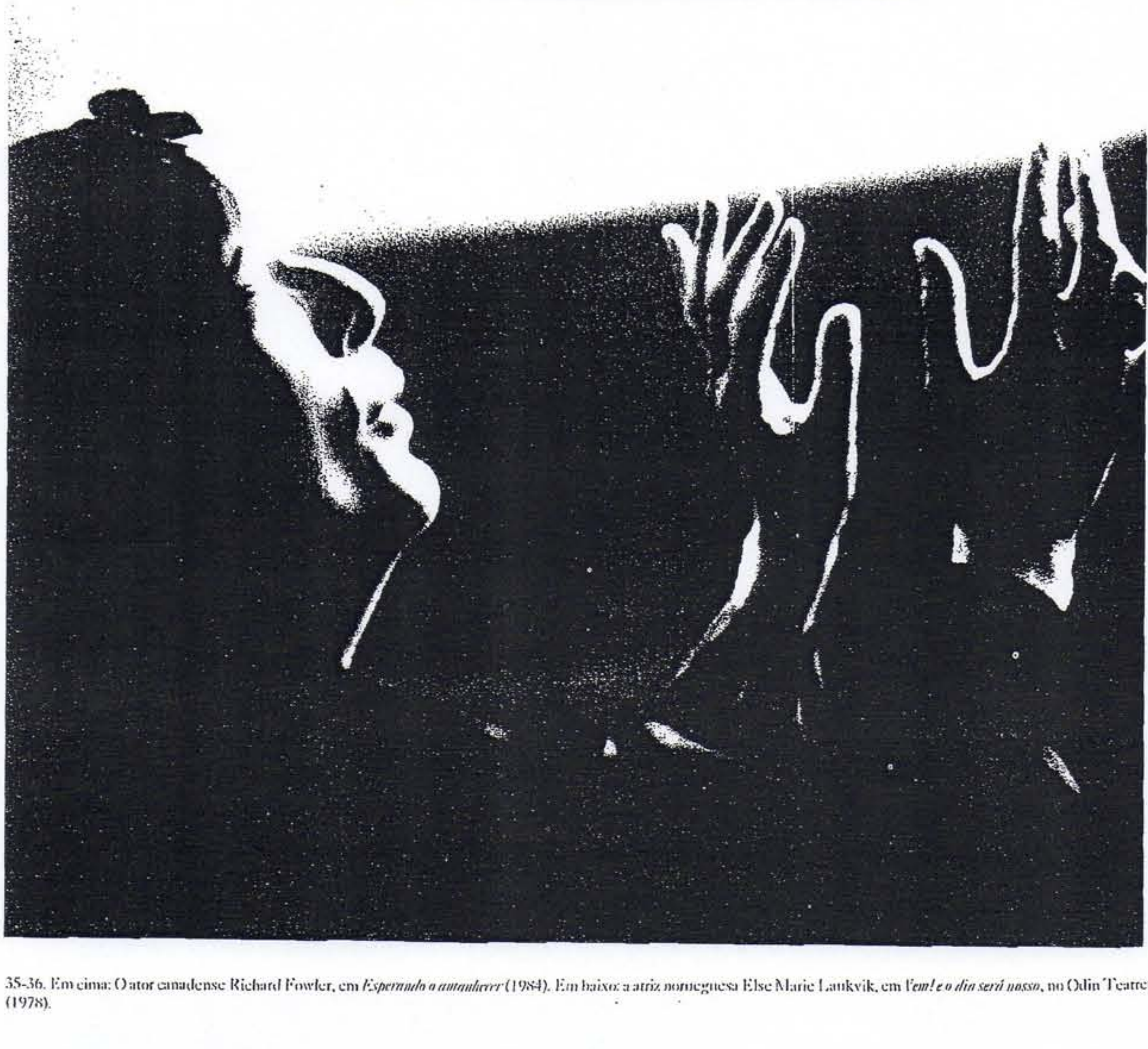

de ~~haut~~
en bas
5
Rond du
Rond du poignet
coude
coude
Rond du
Rond du poignet
plie des
bras
6
8
de bas en haut
de bas en haut
de bas en haut
de bas en haut
Comme les
bras
doivent
Rester
tombé
Relevé
tombé
Relevé
ex Fot

33-34. Em cima: mãos e braços no balé clássico, da ilustração extraída da *Anatomia aplicada à dança*, de G. Bordier (Paris, 1980). Em baixo: o uso das mãos e dos braços no balé clássico do século XVIII, conforme gravura de Pierre Rameau, em *O mestre dançante* (Paris, 1725).

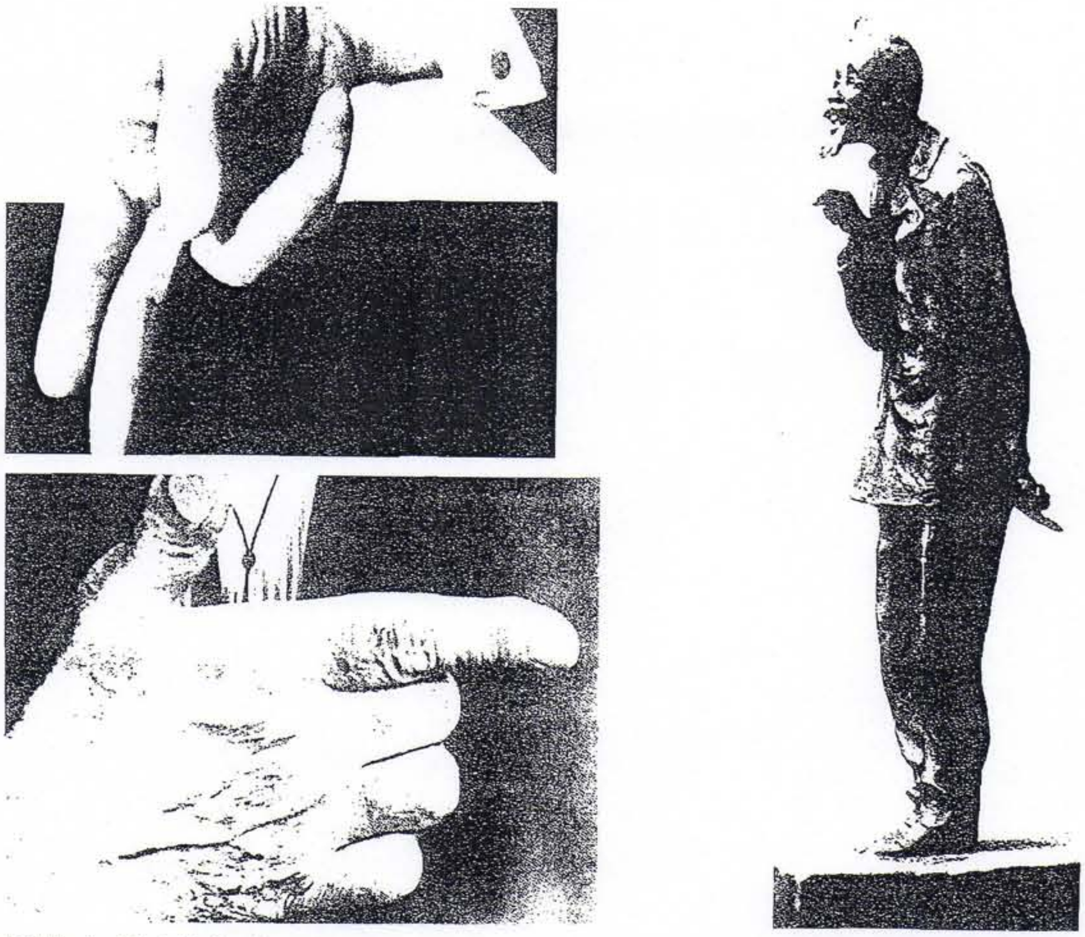
Um exemplo do teatro ocidental

Enquanto o processo das mãos é codificado no ator oriental, expressivo para o espectador mesmo quando demonstrado "friamente", em alguns exemplos de atores ocidentais o mesmo efeito de vida das mãos é adquirido mediante um processo individual, freqüentemente psicotécnico, por meio de improvisações.

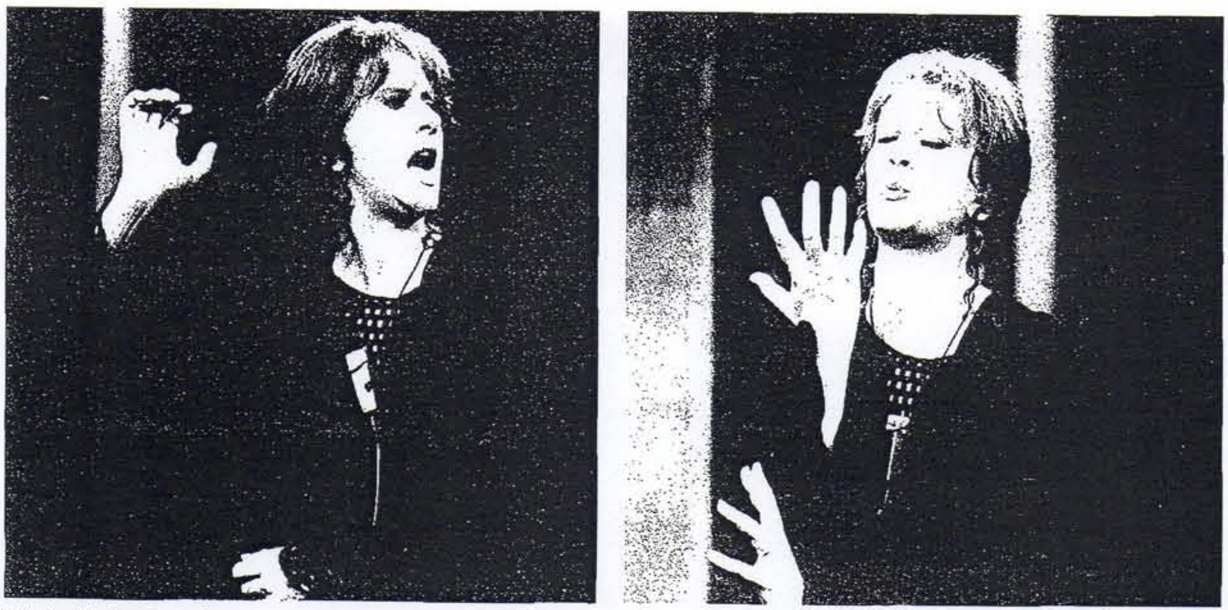
Mas, mesmo que seja baseado em improvisações pessoais, o processo deve ser "fixado", sem perder sua vivacidade (Figs. 35-36 e 40-41).



35-36. Em cima: O ator canadense Richard Fowler, em *Esperando o amanhecer* (1984). Em baixo: a atriz norueguesa Else Marie Laukvik, em *Vem! e o dia será nosso*, no Odin Teatret (1978).



37-39. Em cima, à direita, Stanislavski como Doutor Stockmann, em *O inimigo do povo*, de Ibsen, 1900: escultura de S. N. Sud'binin. É somente por meio de imagens raras como esta que hoje somos capazes de ver algo do comportamento físico e gestos típicos dessa personagem (Fig. 37), que foi uma das melhores representações de Stanislavski. Seu biógrafo, David Magarschack, escreve: "Como diretor, Stanislavski ensinou a seus atores o sistema de alcançar a natureza íntima de seus papéis por meio das idiossincrasias externas de qualquer pessoa que eles conheçam na vida, que pareçam aproximar-se mais do quadro mental da personagem que eles têm de representar. Ele mesmo foi bastante longe para encorajá-los a se tornarem a pessoa que eles tinham em mente para o modelo de seus papéis. O próprio Stanislavski tomou o compositor Rimsky-Korsakov como seu modelo para fazer a composição do Dr. Stockmann. Neste papel, Stanislavski achou que o seu comportamento no palco e os gestos pareciam chegar por si só. Mas apenas parecia. Quando ele analisou sua atuação, descobriu que, malgrado acreditar que os gestos, o porte e a conduta de Stockmann vinham intuitivamente, na realidade tinham vindo já elaborados de seu subconsciente, onde armazenava um grande número de impressões de pessoas que havia encontrado na vida, e então, inconscientemente, tomou as que eram mais características e típicas do Dr. Stockmann. Assim, a miopia do Dr. Stockmann, seu andar apressado, sua maneira de caminhar com a parte superior do corpo inclinada para a frente, e particularmente o uso expressivo que ele fazia dos dedos — o dedo indicador e o médio empurrados para fora e os dois outros dedos dobrados com o polegar em cima — foram tomados da vida. (...) No que concerne ao seu modo de 'serrar o ar' quando empenhado num argumento inflamado, com seu polegar esticado e o indicador e o médio, assim como os demais dedos, bem juntos, e os dois conjuntos de dedos mantidos separados como as lâminas de um par de tesouras, ele as tomou de Máximo Gorki, que sublinhava o próprio ponto de vista desta forma" (David Magarshack, *Stanislavski*, Londres, 1950).
38. A mão de Stanislavski: Stanislavski como Krutitsky, na peça de Ostrovsky, *Mesmo um homem sábio é capturado*, produzida em 1909.



40-41. A atriz italiana Franca Rame numa de suas representações solo (1984). As mãos sublinham as palavras e ampliam a ação vocal. A mão direita abre como uma boca, numa ação vigorosa que contrasta com a ação suave da mão esquerda (40); esta complementação também se encontra em outra imagem: as palavras escapando dos lábios são sublinhadas pela ação do corpo inteiro, a mão superior aberta causando vibração na mão inferior (41).

HISTORIOGRAFIA

Nos textos seguintes é feita uma comparação entre as duas artes da memória: por um lado a "memória empírica", que é transmitida oralmente por meio de uma terminologia particular, certos ritmos físicos e vocais e a biografia profissional do ator-bailarino no momento de passar diretamente a experiência para mais alguém; e, por outro lado, a "memória escrita", ou historiografia, baseada na descrição de acontecimentos e afinidades sobre documentos, notas, histórias e recordações etc.; todas as várias relíquias visíveis e verificáveis, numa tentativa de reconstruir, penetrar e ligar fragmentos do passado. A historiografia, não como uma sucessão de acontecimentos, mas como um meio de apresentar esta sucessão, é uma memória baseada na escolha e torna-se interpretação através da descrição. A historiografia, assim, preserva um passado reconstruído por meio do modo de ver e grau de experiência do escritor. Essa reconstrução é uma sucessão contínua de reinterpretações: historiografia não como a memória daquilo que não é mais visível, mas como um "modo de ver".

LINGUAGEM ENERGÉTICA

FERDINANDO TAVIANI

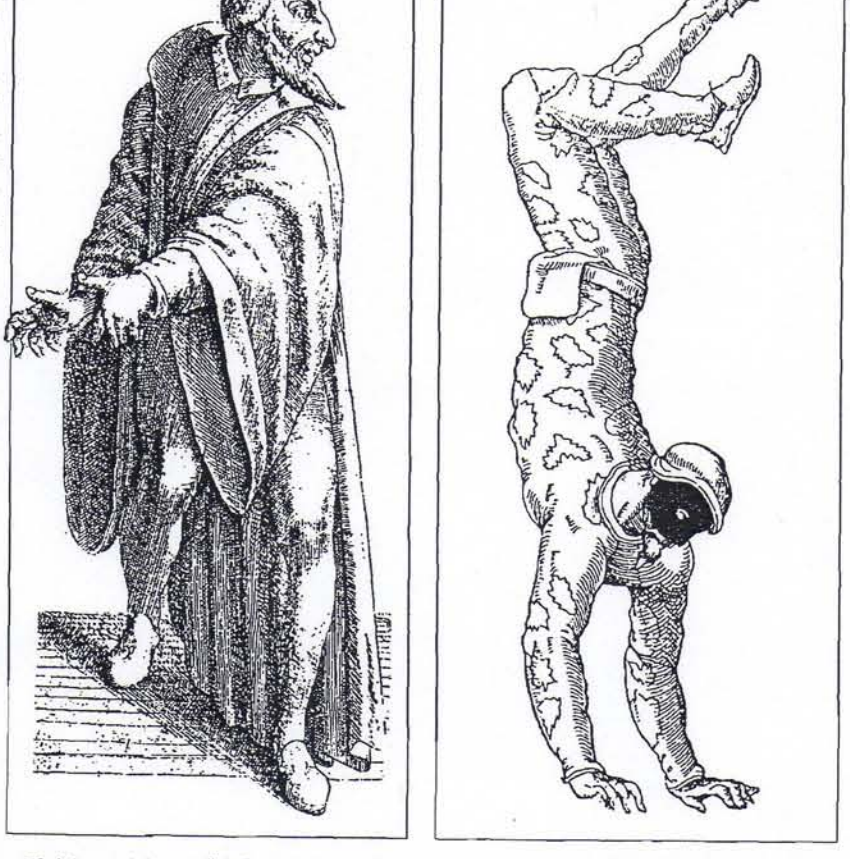
A expressão "energetic language" é metafórica e tem um sabor irônico. É metafórica porque se aplica um termo ao nível pré-expressivo do ator, que deriva de certas tradições esotéricas, tradições que acreditam na existência de uma linguagem primordial e efetiva (uma linguagem que pode transformar e não apenas mencionar). Esta linguagem primordial é chamada "energetic language" ou "a linguagem dos pássaros". A expressão é usada ironicamente porque, apesar de a eficácia do ator parecer depender, freqüentemente, de forças misteriosas, inexplicáveis, podemos, adotando atitude científica e usando método experimental, estudar essa linguagem. Ela é também usada ironicamente porque não é mais imprecisa do que aquelas tentativas de definição que aplicam conceitos "científicos" ao teatro e ao ator de maneira inexata. O resultado é somente uma ilusão de exatidão. Uma imprecisão consciente já é uma forma de precisão. Uma precisão ilusória, entretanto, é o cúmulo da confusão.

Usamos a expressão "energetic language" aqui para apontar aquele saber do ator, que serve para torná-lo *vivo* em cena, para construir sua *presença* extra-cotidiana numa situação de representação. A partir de Stanislavski as práticas usadas pelo ator para construir sua *presença* foram objeto de consideração científica explícita, isto é, elas foram investigadas de acordo com seus *princípios gerais*. Pode-se falar, então, de uma ciência. Esta pesquisa tem comumente levado à antropologia teatral e ao conceito de pré-expressividade na qual ela é baseada. Mas existiu trabalho sobre pré-expressividade, no nível *prático*, e não no nível *teórico*, muito antes de ela tornar-se objeto de consideração científica.

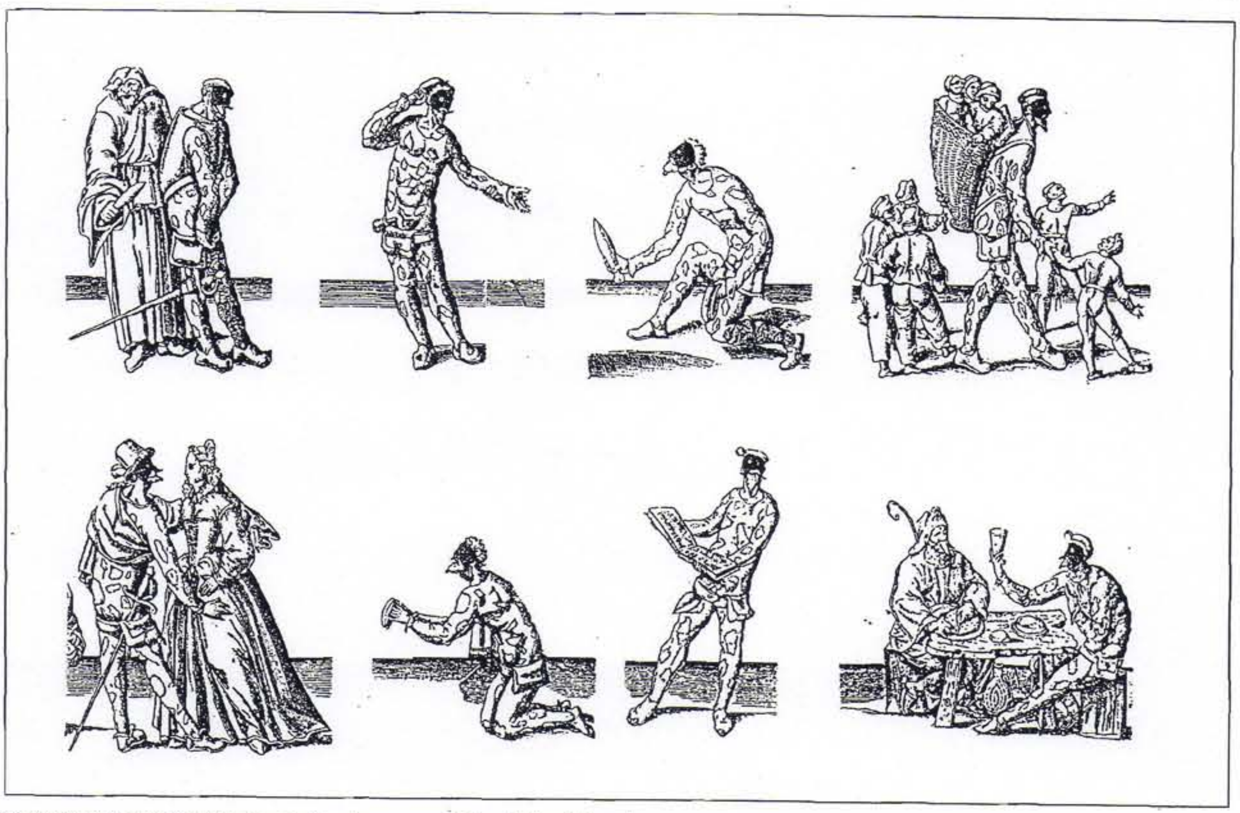
Esta prática era obscura: não somente porque não podia ser teoricamente postulada e assim enobrecida como técnica justificada pela ciência, mas também porque se referia aos aspectos menos nobres da arte do ator. Isto é, ela não se referia nem à interpretação crítica da personagem nem à força particular expressiva e criativa que tornou o ator artista, criador, e não meramente executor. As práticas pré-expressivas do ator constituíam a "cozinha" da arte. Portanto, é natural que quando explicavam seu trabalho, os atores raramente falavam sobre essas práticas ou nunca. Para encontrar vestígios do conhecimento oculto, devemos tornar-nos arqueólogos e cavar entre os papéis que os atores deixaram para trás.

A antropologia teatral torna-se então, no campo da indagação experimental, um método para o estudo do ator no passado. Das escavações emergem vestígios de certas práticas que podem, por sua vez, tornar-se instrumentos úteis para o trabalho do ator. Assim o círculo de conhecimentos é estabelecido do trabalho empírico aos instrumentos teóricos. Esses instrumentos ajudam a clarear certas zonas, até agora pouco observadas na história dos atores, e que podem, se alguém deseja, tornar-se novos pontos de partida para experimentação prática.

A seguir damos exemplos de atores que, na ausência de uma tradição bem codificada, inventaram sua própria técnica pessoal pré-expressiva: uma espécie de dança oculta (oculta do espectador), que torna viva sua presença cênica.



1-2. A "energetic language" de Pantaleão e Arlequim: detalhes das gravuras na *Recueil Fossard*, álbum de gravuras do século XVI, todas relacionadas com as máscaras da Commedia dell'Arte, coletadas por um certo senhor Fossard para Luís XIV. A *Recueil Fossard* (Coleção Fossard) permaneceu esquecida até o começo deste século, quando Agne Beijer a descobriu entre os arquivos não catalogados do Museu de Estocolmo. Ela foi publicada pela primeira vez em 1928, em Paris, por Pierre Louis Duchartre, um dos primeiros historiadores das companhias da Commedia dell'Arte.



3. A "energetic language" do Arlequim: detalhes das gravuras anônimas da *Recueil Fossard*.

Henry Irving sob o microscópio

Irving nasceu em 1838 e faleceu em 1905. Em 1930, Gordon Craig publicou um livro sobre Irving (*Henry Irving*, Longmans, Green & Co., Nova York-Toronto). Vou citar as pp. 67-77.

Craig considerou Irving o seu mestre, o homem que o introduziu na exatidão da arte teatral. De acordo com Craig, Irving era particularmente importante porque limpou o campo da falsa oposição naturalidade/artificialidade:

> "'Mas ele era natural?'", faz-se sempre esta pergunta. De fato, ele era natural como o relâmpago, mas não natural como o macaco. (...)
>
> Irving era natural, mas altamente artificial. (...) Ele era artificial, como certas plantas parecem artificiais. [Ele] era tão artificial... — como uma orquídea, como um cacto exótico e majestoso, proibido e tão curiosamente composto como se fosse aquilo que podemos chamar de arquitetural, atraente como são todas as formas das coisas."

Para entender o segredo de Irving deve-se penetrar na forma de sua interpretação e descobrir a estrutura oculta da presença que está escondida debaixo dela. Temos de colocá-lo sob o microscópio e examiná-lo. Craig censurou os críticos por sua incompetência a este respeito. Eles somente olhavam os resultados, ignorando os processos. Ele censurou particularmente William Archer, que em 1883 havia publicado *Henry Irving, artista e empresário: um estudo crítico*. Archer estranhou, por exemplo, como alguém poderia definir o modo extremamente particular de andar que Irving usava no palco. Falou a respeito em termos vagos, quase como se isso fosse uma excentricidade. Craig respondeu:

> "Se ele tivesse me perguntado o que deveria dizer sobre o andar de Irving e como 'descrevê-lo?', teria dito: 'Meu caro Archer, descreva-o, se você tem mesmo de falar sobre ele, como uma linguagem total!' Eu teria sido obrigado a acrescentar: 'Se você sabe o que eu quero dizer.'... Não; o bom Archer não teria compreendido o que eu queria dizer do andar de Irving como linguagem total. Não compreendia nada sobre Irving, e foi passando esse desentendimento ao amigo, Sr. Bernard Shaw. Mas Archer sempre tentou falar a verdade."

Mas por que Irving *caminhava* tão estranhamente?

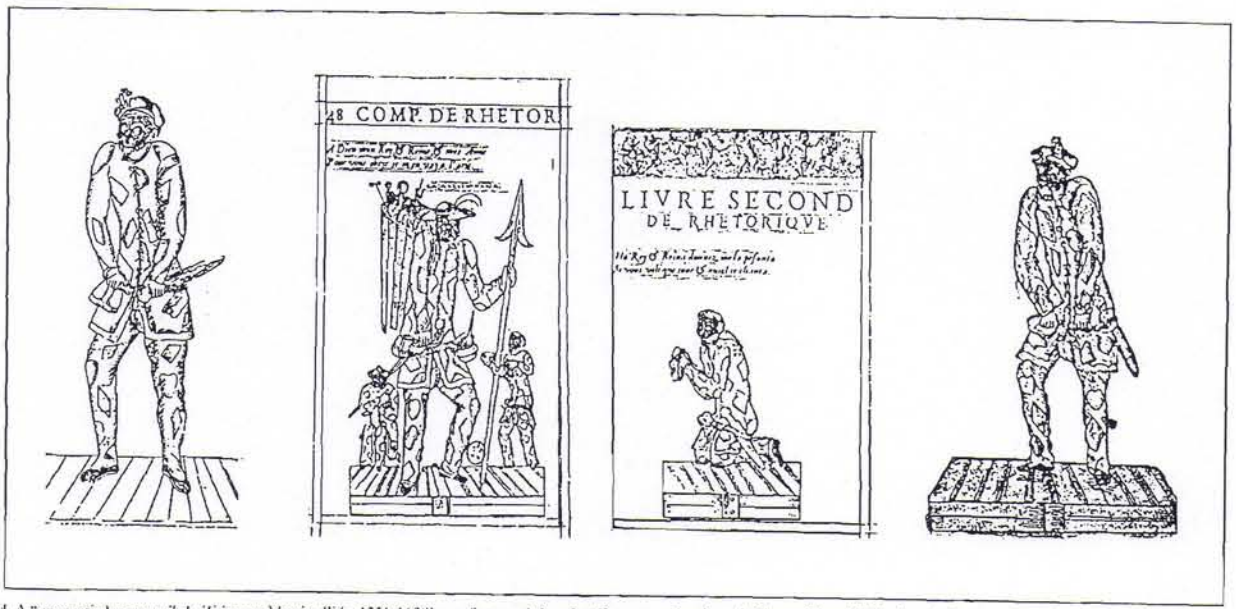
> "Penso que não há ninguém que o viu numa rua ou num quarto, na vida particular, que negue que ele andava perfeitamente. (...) Irving andava perfeita e naturalmente — mas somente na vida particular. Tão logo pisava as tábuas do seu teatro, no ensaio, algo era adicionado ao andar — uma inconsciência. (...) À noite, excluído dos ensaios, Archer foi admitido no teatro por umas duas horas, desde que ficasse sentado num assento do outro lado da ribalta. Archer está apertando suas mãos e gritando: 'O que posso dizer do seu andar? Isso não é andar!'
>
> Meu caro e velho Archer, você estava certo desta vez. Aquilo não era andar. Aquilo era dançar."

A dança oculta de Irving não foi transmitida a ele por uma tradição. Irving — como Stanislavski fará depois — volta-se ao texto para obter informações sobre como construir sua *presença*. Mas a diferença entre Irving e Stanislavski é que Irving não faz perguntas sobre a personagem:

> "Por não ter um lugar onde pudesse treinar, Irving fez como muitos outros grandes atores da Inglaterra — tomou Shakespeare como seu guia e mestre. (...)
>
> E Shakespeare o ajudou, pois em Shakespeare há um grande, um curioso ritmo, e isso foi o que ele capturou. (...) Irving tinha colhido os mais difíceis ritmos shakespearianos, e estava adequando a ação à palavra. (...) e assim aconteceu o que Irving positivamente propôs (como M. Fokine observou): danças que se ajustavam perfeitamente às falas dadas a ele por Shakespeare."

Comparado ao "subtexto" de Stanislavski, a dança (oculta) de Irving revela-se como o resultado de uma técnica completamente diferente, que, não obstante, segue critérios substancialmente análogos. Ele responde à mesma questão profissional: como alguém reconstrói a organicidade da presença cênica do ator? O que Irving encontra em Shakespeare é um paralelo aos "significados" do texto. Esse paralelo lhe fornece uma partitura pré-expressiva, que também pode ser desenvolvida em contextos que nada têm a ver com Shakespeare:

> "Quando ele chegou ao melodrama, a *Os sinos*, *A correspon-*



4. A "energetic language" de Tristano Martinelli (c. 1556-1630), um famoso Arlequim. Gravuras e detalhes da *Composition de Rhétorique de M. don Arlequin*, um libreto de 70 páginas que Martinelli imprimiu em 1601 para Henrique IV, e do qual resta uma simples cópia, mantida na Biblioteca Nacional em Paris. Um detalhe curioso, uma indicação da personalidade bizarra do autor: do libreto de 70 páginas, 59 estavam em branco.

dência de Lyons ou *Louis XI*, compreendeu que seria necessário uma maior quantidade de dança para sustentar essas peças — e então foi que, usando toda a sua habilidade, enxugou o chão com o papel e dançou como o diabo. Quando ele estava lidando com Shakespeare, tinha de simplesmente limpar as vidraças. Seus movimentos eram todos medidos. Ele sempre estava contando — um, dois, três, pausa; um, dois; um passo, outro, uma parada, uma volta tímida, outro passo, uma palavra. (Chame isso de uma batida rítmica, um pé, um passo, tudo é um — gosto de usar a palavra 'passo'.) Isso constituía uma de suas danças. Ou sentado numa cadeira, à mesa, levantando um copo, bebendo, e então baixando sua mão e o copo — um, dois, três, quatro — interrupção — um ligeiro passo com seus olhos — cinco — então, uma sucessão de passos — duas sílabas lentas — outro passo — mais duas sílabas — e uma segunda passagem em sua dança foi feita. E assim diretamente através da peça — qualquer que possa ser — não havia movimento ao acaso; ele não deixava nenhum final solto. Tudo tinha corte rígido no início e no fim e tudo unido por um ritmo imensamente sutil — o ritmo shakespeariano."

Na época que Craig escreveu seu livro sobre Irving, a pesquisa feita por Stanislavski e Meyerhold já tinha estabelecido um novo modo de aproximar-se da arte do ator. É, portanto, provável que Craig projetou esta nova maneira de ver para o passado recente, usando isso para descobrir a lógica secreta do seu velho mestre.

O capítulo sobre o modo de representar de Irving é um verdadeiro ensaio sobre antropologia teatral *avant la lettre*. Por exemplo, fica-se chocado pela grande importância que Craig atribui à oposição entre a técnica corporal cotidiana e a técnica extracotidiana, e acima de tudo o método que ele usa para analisar a dança oculta de Irving. Ela é oculta não apenas porque não é mostrada, mas especialmente porque salta ora em uma, ora em outra parte do corpo e da voz. Não é uma composição ges-tual, mas um modelo de energia que pode ser dilatada ou restrita no espaço, que num momento pode guiar o modo de andar e no outro dirigir um impulso da mão ou um pequeno movimento dos olhos ou o modo de pronunciar uma palavra, quebrando-a.

Mármore vivo

A "energetic language" do ator é na realidade a dança da energia. Quando a energia dança, o ator não se concentra diretamente nela, mas nos canais que a conduzem. De maneira semelhante, quando um arquiteto de fontes quer fazer dança de água, ele ou ela certamente não serão tão tolos em tentar mudar a natureza da água, mas constroem canais de acordo com as regras da hidráulica. Esses canais não são a dança, mas, conforme a água passa por eles, começa a dançar.

A pesquisa conduzida por Stanislavski e Meyerhold, como as práticas sem teoria dos grandes atores europeus, é uma resposta a um requisito fundamental: possibilitar ao ator trabalhar segundo duas linhas paralelas. A primeira linha refere-se à interpretação, à construção do significado; a segunda, mais profunda e menos óbvia ao espectador, tem a ver com a "energetic language", com a construção da *presença*. Para funcionar, essa linha deve ser detalhada, isto é, composta por meio da montagem de microações físicas cada uma com um início bem preciso e um fim ainda mais preciso. O fim de uma microação é o começo de outra. Essas ações podem ser os vários passos de uma dança oculta (como para Irving) ou as várias seqüências de imagens internas que o ator projeta como uma espécie de filme mental (como às vezes Stanislavski falava). As técnicas podem ser inumeráveis, mas a exigência fundamental à qual respondem é sempre substancialmente a mesma: definir uma linha de ação que é relativamente independente do trabalho interpretativo e que pode ser partida em segmentos muito precisos.

Para esse fim, certos atores se serviam de verdadeiros e próprios clichês figurativos. Podemos encontrar um bom exemplo desta técnica num livro do ator italiano Antonio Morrocchesi. Ele foi o maior ator trágico da Itália por volta do século XVIII. Morreu em 1838 (ano de nascimento de Irving). No fim de sua carreira ele fundou uma escola de teatro e publicou um tratado sobre a arte de representar — *Lições de declamação e arte teatral*, Florença, 1832.

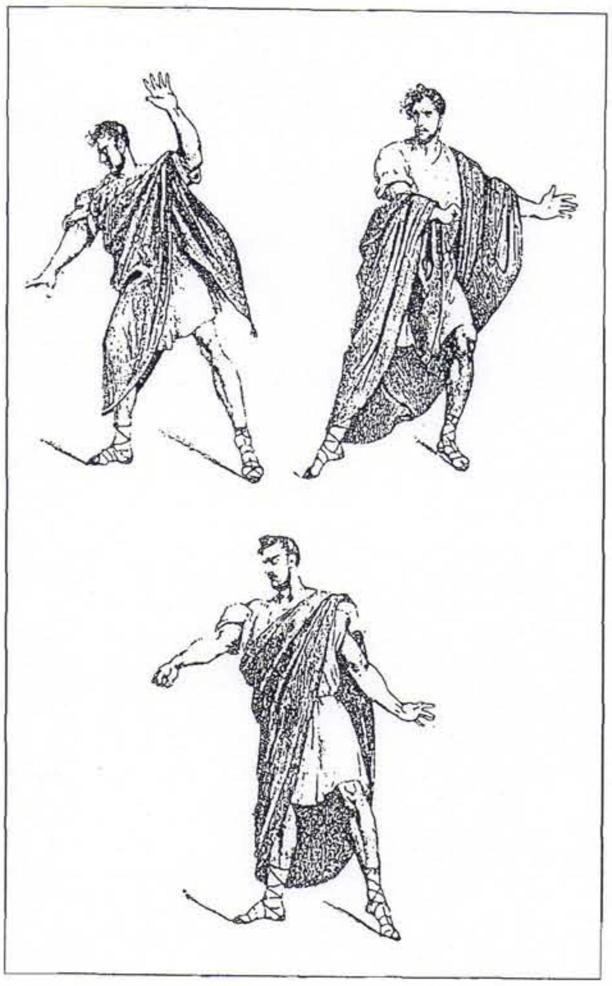
. Para os seus espectadores, Morrocchesi parecia ser um ator impetuoso e passional. Às vezes, ele parecia estar "possuído" pela personagem. Em seu livro ele revela como o material de sua arte era, ao contrário, clássico; premeditado em todos os seus detalhes como o trabalho de um escultor. Ele escolhe e explica alguns trechos dos mais famosos trabalhos que interpretou. Para cada segmento de uma sentença, às vezes para cada palavra individual, ele modela uma figura, uma postura, numa atitude semelhante a uma estátua, como os heróis pintados por Jacques-Louis David. Vistos como um todo, esses desenhos reproduzidos por Morrocchesi parecem ilustrar seu modo de representar. Na realidade, eles não são de modo nenhum a representação das ações que o ator levou a cabo no palco: antes, eles são a radiografia das ações. Precisa-se somente considerar a *velocidade*. O tempo necessário para dizer uma palavra, um fragmento de verso, um segmento de uma sentença, é breve. Isto significa que as duas, três ou quatro posturas que se sucedem numa simples parte do texto somente podem ser isoladas no abstrato. Elas podem ser separadas apenas quando a ação do ator é submetida a uma visão analítica, que as separa em partes e quando o ator compõe a ação detalhe por detalhe. Mas quando a ação é realmente feita, as posturas individuais desaparecem e o que aparece ao espectador é uma ação simples, freqüentemente em turbilhão.

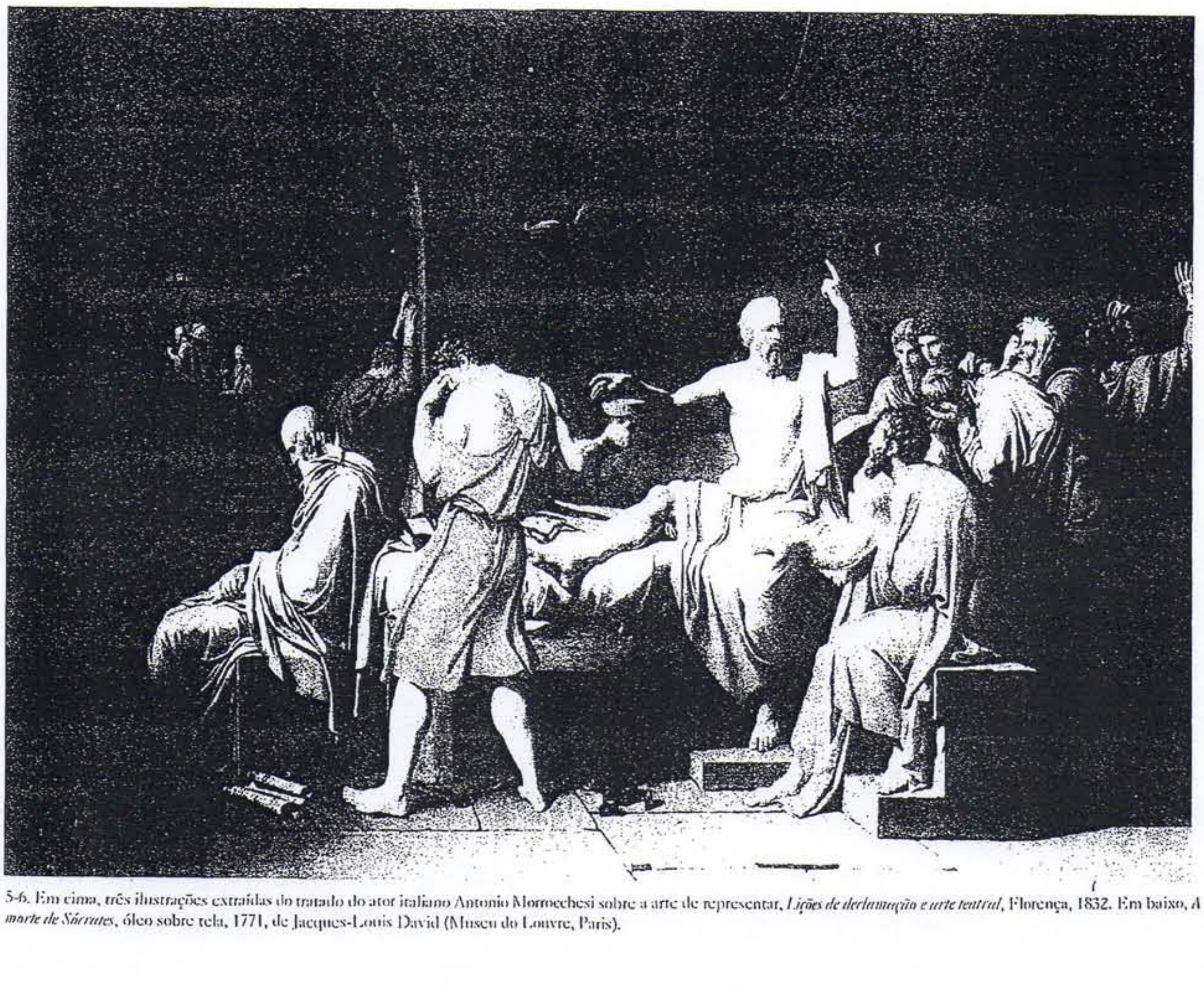
Ao ler o livro e olhar os desenhos pensa-se que as diferentes posições são acima de tudo as pausas na ação. Mas não é o caso. Compreende-se por que Morrocchesi parecia impetuoso e espontâneo aos espectadores, enquanto a seus olhos, em sua visão mental, ele estava representando uma composição (uma dança), baseada em posturas neoclássicas.

Os clichês parecem ao espectador como clichês, isto é, como atitudes convencionais, somente quando são reconhecíveis, quando eles podem ser distintos um do outro. Paradoxalmente, o ator parece artificial (no sentido negativo da palavra) quando usa poucos clichês. Se ele usa muitos clichês torna-se "natural". Um grande número de clichês torna-se um canal por meio do qual energia e vida jorram.

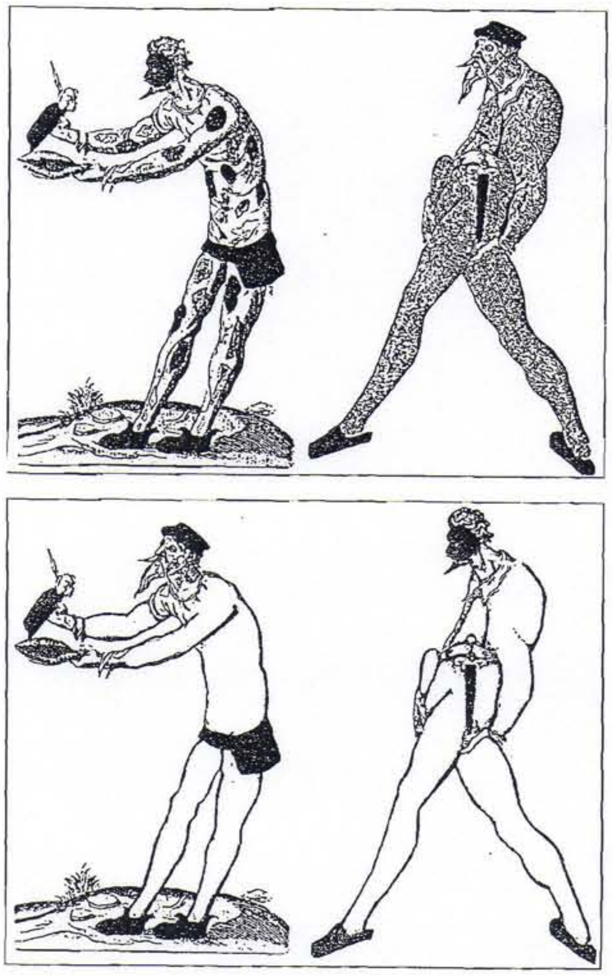
Neste caso também (um exemplo entre muitos), o ator deduz pelo texto sua própria dança oculta, usando uma técnica pessoal. Ele estabelece uma linha de ação que não leva em consideração o significado da interpretação, mas somente a eficiência da *presença*. Naturalmente, é verdade que o ator usa palavras para encontrar as várias posições, os vários clichês, mas também é verdade que esses clichês não são usados para representar as palavras e são queimados na rapidez da ação.

Diante de atores que trabalham com técnicas pessoais deste tipo, certos espectadores — como os poetas Musset e Lamartine — testemunham que experimentaram o "mármore vivo", uma estátua que é contraditoriamente percorrida pelo calor e pelo





5-6. Em cima, três ilustrações extraídas do tratado do ator italiano Antonio Morrocchesi sobre a arte de representar, *Lições de declamação e arte teatral*, Florença, 1832. Em baixo, *A morte de Sócrates*, óleo sobre tela, 1771, de Jacques-Louis David (Museu do Louvre, Paris).



7-8. Arlequim e Pantaleão: detalhes de uma gravura da *Recueil Fossard*. Cortando as cabeças das figuras e removendo o traje remendado do Arlequim chama a atenção a vigorosa forma física de Pantaleão e o comportamento trágico de Arlequim. As posturas básicas dos atores que interpretam Pantaleão e Arlequim são determinadas pela definição pré-expressiva do corpo, que está em contraste total com os seus papéis.

fluxo de vida. O ator, usando as palavras de Craig, "foi natural, embora altamente artificial".

Debaixo do traje de Arlequim

Uma história fascinante ainda a ser escrita é a do terremoto silencioso que ocorreu no teatro europeu com a separação da arte de representar da arte da dança (e canção). Essa separação aconteceu não somente no nível teórico, mas também no prático. Até o fim do século XVII, as danças codificadas guiaram o comportamento do ator: o ator escondia essas danças, o dançarino as exibia. Mas o mesmo conhecimento físico era básico para o trabalho de ambos.

O mestre de dança ficará ao lado do ator nos próximos séculos. Ele será freqüentemente um dos professores do ator. Mas desde o início do século XVIII, os ensinamentos do mestre de dança são usados apenas para dar graça e decoro aos movimentos do ator. Eles são usados mais na superfície das ações do que na sua estrutura íntima.

Se, entretanto, voltamos mais no tempo, ao período durante o qual as grandes companhias profissionais italianas foram formadas, aquelas companhias que hoje são chamadas Commedia dell'Arte, encontramos uma interpenetração muito diferente entre representar e dançar.

Vamos olhar os desenhos dos atores italianos, que são parte da *Recueil Fossard*, uma coleção de estampas hoje conservadas em Estocolmo e publicadas pela primeira vez por Agne Beijer em 1928 (a edição mais recente foi publicada em 1982 pela Librairie Théâtrale, Paris). Esses desenhos mostram atores representando na corte francesa de 1575 a 1589. A coisa mais espantosa que se observa nas figuras desses atores, desenhadas durante a ação cênica é a escassa ênfase colocada em sua ridícula aparência. Para se verificar isso é suficiente comparar esses desenhos com as ilustrações de Callot em *I balli di Sfessania*. Os atores das gravuras da *Recueil Fossard* são caracterizados pelos gestos, que dilatam as tensões orgânicas e demonstram, de uma maneira enérgica, as forças que regulam um corpo em movimento. A dilatação do gesto é usada para além da construção de uma caricatura: ela dá energia à presença cênica do ator.

Isto é particularmente evidente na personagem de Pantaleão: ele é um velho, mas o ator compõe a figura com gestos amplos e vigorosos. Ele não imita, por exemplo, o andar de um velho encurvado, mas o reconstrói por meio de um contraste, que transmite a idéia de um velho sem reproduzir sua fraqueza. As costas são tão curvadas, que se tornam poderosas como uma mola comprimida. Cada passo é maior do que o passo normal, de modo que o equilíbrio precário do velho é reconstruído por meio de um *déséquilibre*, que implica mais uma *abundância* do que uma *falta* de energia.

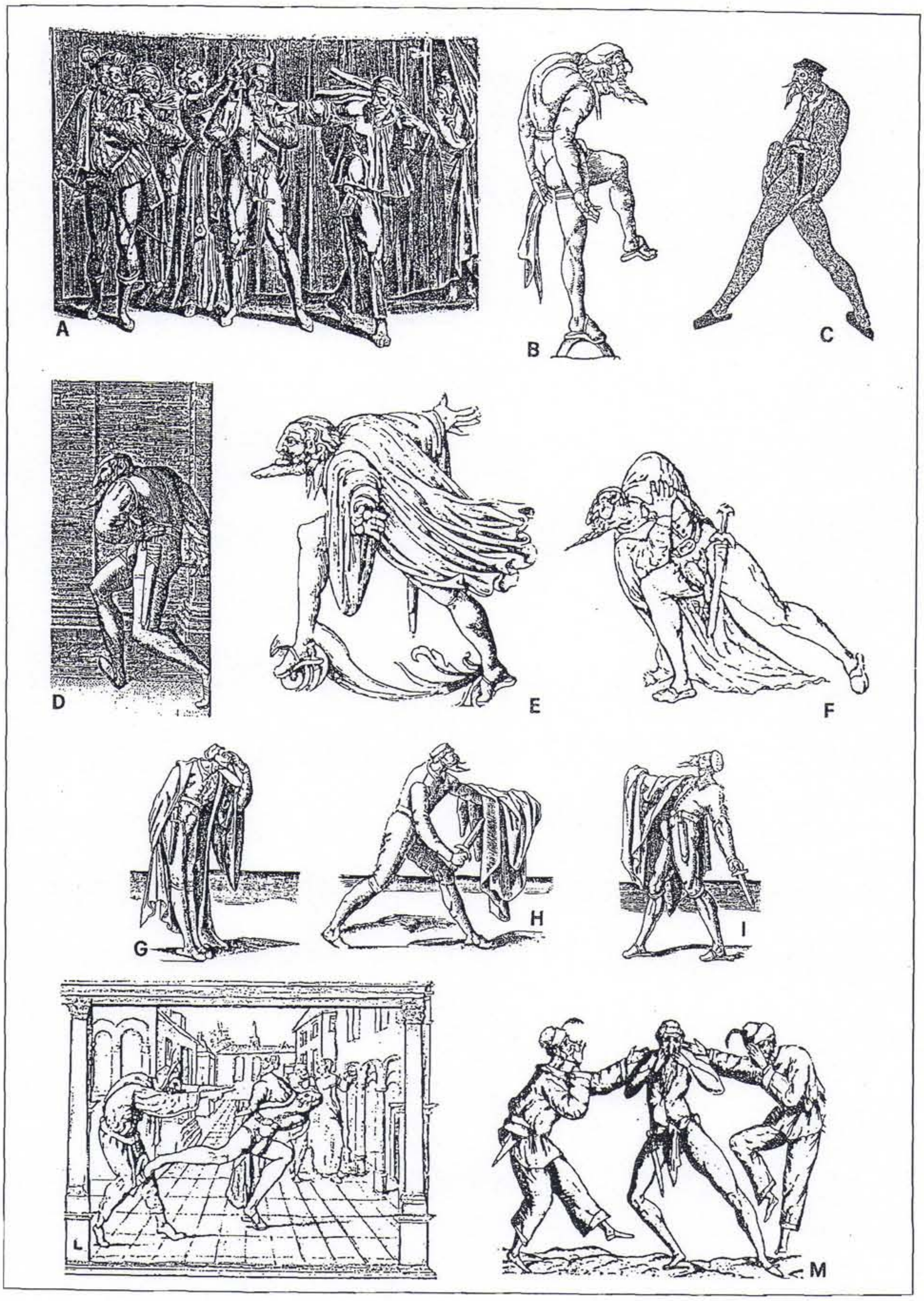
Se cobrirmos o rosto de um desses Pantaleões da *Recueil Fossard*, descobrimos que quando a máscara e a longa barba não são mais parte da imagem, nada é deixado do *chenu veillard* (o venerável idoso) que o ator está representando. A aparência física e o vigor muscular do ator se tornam claramente visíveis.

Podemos fazer a mesma experiência com Arlequim: se usarmos nossa imaginação para despir o traje remendado e manter somente sua silhueta, não podemos mais distingui-lo de uma personagem trágica. Vemos posturas que se assemelham às posturas da escultura clássica (heróis moribundos, homens pedindo misericórdia, guerreiros).

Mesmo na imobilidade e nas ações menos animadas, as posturas básicas dos atores representando Pantaleão e Arlequim mantêm o investimento de energia que os acrobatas usam para as suas façanhas de força e agilidade. O nível pré-expressivo manifestado por esses atores parece derivar das danças de carnaval, danças de espadas, danças de luta, acrobacias. A mesma qualidade de energia está presente, mas aqui está contida, transformada em dança oculta.

A fascinação que a Commedia dell'Arte exerceu para os espectadores em toda a Europa derivava, no início, provavelmente do modo como os atores italianos descobriram ao criar tensão entre os níveis expressivo e pré-expressivo de sua atuação: uma expressão cênica burlesca, projetada para fazer os espectadores rirem. Esta técnica, entretanto, cresceu de um substrato energético, vigoroso, "acrobático", aqui compreendido em seu sentido original, isto é, "movendo as extremidades", na ponta dos dedos, mas também empurrando cada tensão ao seu extremo, procurando um equilíbrio instável.

No princípio da história do ator moderno, na Commedia dell'Arte que tão profundamente inspirou os reformadores do teatro do século XIX encontramos prova especial de uma habilidade para manter dois níveis diferentes de organização e para reunir essa dicotomia num contraste vivo.



9. A "energetic language" de Pantaleão: A. *Comédia ou farsa de seis personagens ou Pantaleão, o cornudo*: gravura de H. Liefrinck da *Recueil Fossard*; B. *Pantaleão das necessidades*: gravura anônima da *Recueil Fossard*; C. *Pantaleão enamorado*: gravura anônima da *Recueil Fossard*; D. Fragmento de um desenho de Jacques Honervogt, início do século XVII, na *Recueil Fossard*; E. *Stefanello Bottarga*: personagem do velho na *Recueil Fossard*; F. *Pantaleão*: detalhe de uma estampa no Museu Fitzwilliam em Cambridge; G.H.I. *Pantaleão*: detalhe de uma gravura anônima na *Recueil Fossard*; L. *A fuga de Pantaleão*: detalhe e gravura anônima do século XVI guardada na Biblioteca Nacional, Paris; M. *Vida, queda e desilusão de Pantaleão*: gravura feita em Roma entre 1560 e 1580 pelo acadêmico Lorenzo Vassaro.

"SISTEMA" DE STANISLAVSKI

FRANCO RUFFINI

Palavras de Stanislavski

Em *A Preparação do Ator*[1], Torzov (o porta-voz de Stanislavski na ficção literária) diz a seus alunos ao fim de dois anos de trabalho:

> "Tudo que vocês aprenderam nesses dois anos parece agora confuso em suas mentes. Não será fácil reunir e fixar todos os elementos que analisamos e extraímos com nossa sensibilidade, um a um. Ainda assim o que encontramos é nada mais do que a condição humana mais simples, mais normal. (...) É desconcertante saber que algo tão comum, algo que é geralmente criado espontaneamente, desaparece sem deixar vestígios, tão logo o ator coloca os pés no palco, e que para restabelecê-lo é necessário tanto trabalho, estudo e técnica. (...) Por causa dos elementos singulares que a compõem, a sensibilidade cênica geral é a *condição humana mais simples e natural*. No palco, no mundo inerte da cenografia, nos bastidores, entre as cores, o esboço, o figurino e os acessórios de cena, a sensibilidade cênica geral é a voz da vida humana, da realidade" (L.A., p. 607-8).

Há muitos preconceitos com relação ao "sistema" de Stanislavski: ele se resolveria na identificação com a personagem, serviria somente para atores naturalistas ou realistas, seria a conseqüência de uma poética precisa, e assim por diante.

Mas, como vimos, Stanislavski não é desta mesma opinião. Ele afirma que a finalidade do "sistema" é construir "uma sensibilidade cênica geral", isto é, recriar, no palco, "a condição humana mais simples e normal".

"A condição humana mais simples": o corpo-mente orgânico

Uma reflexão sem preconceito do "sistema" de Stanislavski inevitavelmente resulta numa mudança de perspectiva. O ponto de partida não pode ser, como geralmente acontece, a poética ou o gosto do grande diretor russo. Deve ser a definição do que Stanislavski chama "a condição humana mais simples e normal"; isto é, de fato, o objetivo do "sistema", e tal objetivo nada tem a ver com as escolhas estéticas e operativas do diretor.

Mais tarde diz Stanislavski, em *A construção da personagem*[2]:

> "Cada diretor possui sua própria maneira de trabalhar sobre a personagem e seu próprio modo de sublinhar seu plano para o desenvolvimento desse trabalho: não há regras fixas. Entretanto, as fases iniciais do trabalho e os procedimentos psicofisiológicos que se originam em nossas próprias naturezas devem ser respeitados com exatidão" (L.A.P., p. 106).

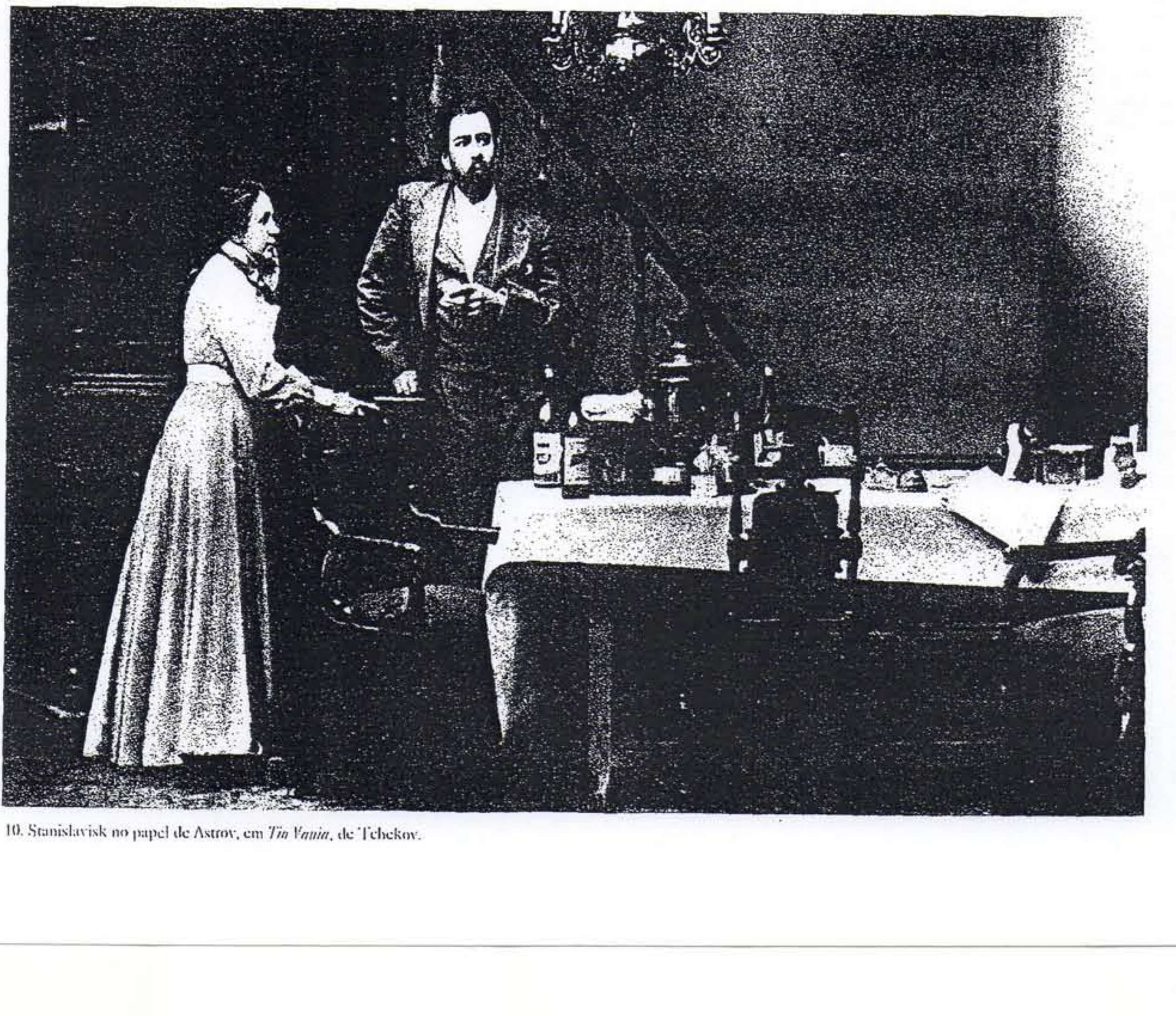
A condição humana de que fala Stanislavski, baseada em procedimentos "psicofisiológicos que se originam em nossas próprias naturezas", pode ser definida como o "corpo-mente orgânico".

Aceitando a "ficção da dualidade" podemos dizer que um corpo-mente é orgânico quando o corpo responde às exigências feitas pela mente de uma maneira que não é nem "redundante", "negligente" nem "incoerente", isto é, quando:

— o corpo responde *somente* às exigências propostas pela mente;
— o corpo responde a *todas* as exigências propostas pela mente;
— reagindo a todas as exigências propostas pela mente, e apenas para esses comandos, o corpo se *adapta a elas*, procura satisfazê-las.

A organicidade corpo-mente revela-se no corpo que não age em vão, que não se esquiva da ação necessária, que não reage de uma maneira autocontraditória e contraproducente.

Na verdade, o corpo-mente orgânico é a "condição humana mais simples e normal", e é desconcertante que ela "desaparece sem deixar vestígio, tão logo o ator põe os pés no palco". Desconcertante, mas real, como todos sabemos. Tão logo está no palco, o corpo tende a tornar-se redundante, negligente e incoerente: ele age em vão, recusa-se a representar, contradiz-se a si mesmo



10. Stanislavisk no papel de Astrov, em *Tio Vania*, de Tchekov.

Ele perde a organicidade que possuía antes de entrar em cena e a terá de volta tão logo deixe o palco. Para recriar a organicidade, a "voz da vida humana, da realidade", "trabalho, estudo e técnica" são necessários. *Este* é o "*sistema*".

A mente propõe exigências: perezhivanie[3]

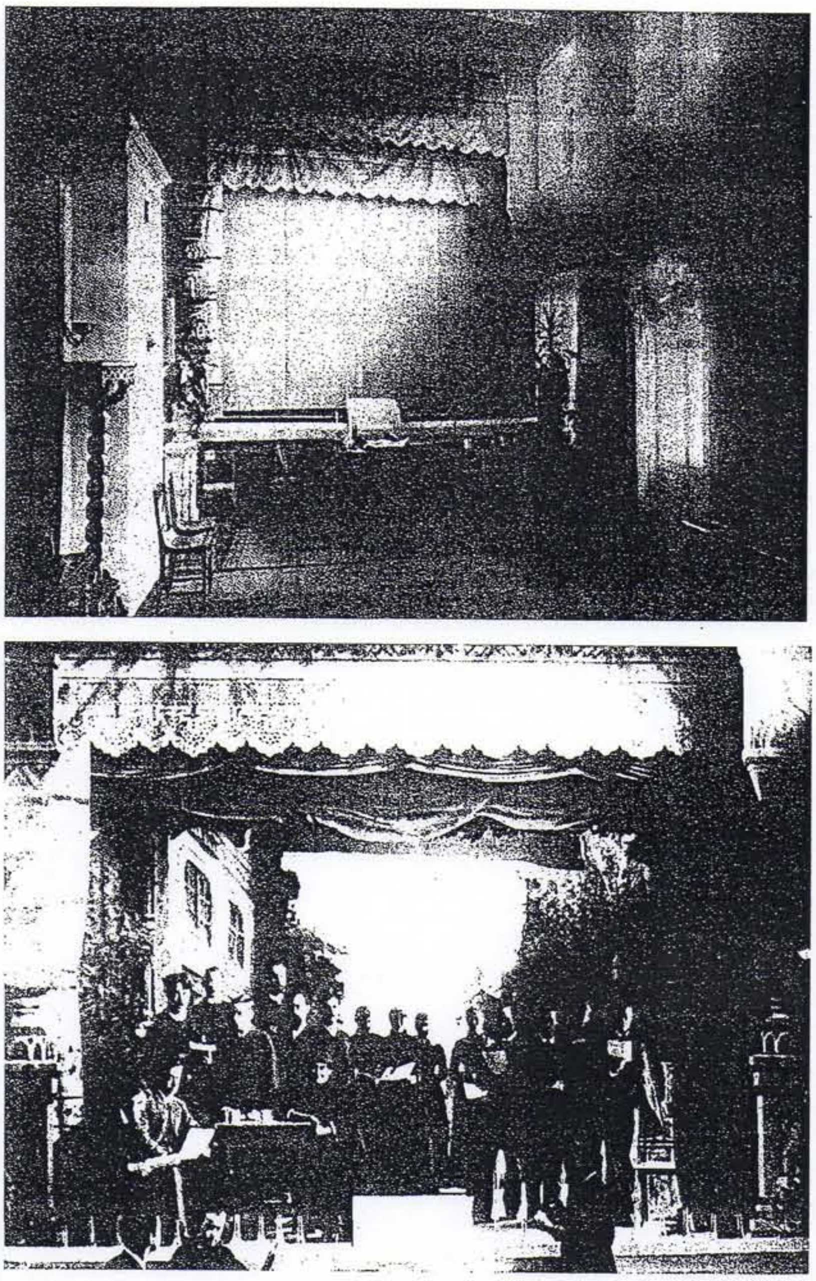
Dado que o corpo deve reagir e se adaptar a todas as exigências propostas pela mente, e apenas para essas exigências, é preciso antes de tudo adestrar a mente do ator para construir exigências. A mente, para Stanislavski, significa intelecto, vontade e sentimento em inter-relação recíproca.

Na vida cotidiana isso não é necessário: as exigências que a mente propõe ao corpo são reais; no palco, entretanto, as existências que não são reais devem assim se tornar.

Este é o propósito da *perezhivanie*: treinar a mente do ator para fazer exigências, isto é, estímulos, para os quais o corpo nada pode fazer a não ser reagir apropriadamente.

Daí a necessidade e, ao mesmo tempo, a dificuldade da *perezhivanie* no "sistema" de Stanislavski. A mente do ator não deve limitar-se a criar um "contexto" lógico, que motiva e emociona a reação. Mas esse contexto deve funcionar também *como se* fosse uma exigência real; o ator deve acreditar no contexto que criou. Se, e somente se, o ator acredita, o expectador também acreditará, assim como ele acredita quando vê alguém agindo fora do palco.

A *perezhivanie* termina somente quando o contexto das justificativas racionais, voluntárias e emocionais se torna uma exigência real. Neste ponto, a reação, embora não se desenvolvendo ainda em movimento, já é ativa. Para Stanislavski, *perezhivanie* já é "impulso à ação" ou, diríamos, "ação em impulso", mesmo que ainda não esteja em ato.



11-12. O pequeno teatro em Ljubimovka, a casa de verão da família Stanislavski, onde ele, em sua juventude, praticou teatro com seus parentes e amigos: "Era verão, nós, os atores, estávamos todos vivendo em Ljubimovka, assim pudemos ensaiar constantemente e interpretávamos todo o tempo que tínhamos oportunidade. E tiramos toda vantagem desta possibilidade. Levantávamos de manhã, nadávamos e, então, ensaiávamos uma comédia. Depois tínhamos um lanche e ensaiávamos outra peça, depois caminhávamos e ensaiávamos novamente a primeira peça. À noite, se alguém vinha para uma visita, perguntávamos imediatamente: 'Gostaria que nós interpretássemos algo?' 'Naturalmente', diria a visita. As lâmpadas de óleo eram acesas — os cenários nunca eram retirados — a cortina podia ser abaixada, alguém colocaria uma blusa, outro um avental, um boné, um quepe... e a intepretação começaria para um só espectador" (K. Stanislavski, *Minha vida na Arte*, 1925).

O corpo responde adequadamente: personificação

As técnicas de *personificação* são as que tornam possível a transição da "ação em impulso" para a "ação em ato".

Há aqui uma aparente incongruência. Quanto mais a *perezhivanie* é necessária e básica para o "sistema" Stanislavski, mais a personificação parece gratuita. De fato, se a mente conseguiu criar uma exigência real, o corpo nada pode fazer a não ser reagir adequadamente. Qual o objetivo, então, de treiná-lo?

Não se deve esquecer que a *perezhivanie* não é uma exigência real, mas apenas funciona como se assim fosse. Este é o ponto. Para funcionar como uma exigência real, a *perezhivanie* não pode ser simples, linear: ela *deve* ser complexa e interiormente dinâmica e contrastante. Ela deve conformar-se, isto é, àquelas situações que na vida cotidiana são situações excepcionais, ou melhor, extremas.

Numa famosa passagem, Stanislavski estimula o ator a procurar sempre pelo bom no mau, o estúpido no sábio, o triste no alegre. Vale a pena reproduzir a conclusão de Stanislavski: "Este é precisamente um dos métodos de dilatar a paixão humana" (L.A.P., p. 62).

Isto é válido para a personagem em sua totalidade, tal como é válido para cada elemento da *perezhivanie*. Mas não se trata de uma "escolha expressiva". Ao contrário: no palco, para funcionar como um ponto de partida para a ação, a paixão *deve* ser "dilatada", ampliada, vitalizada pela complexidade.

Portanto, pode-se compreender a necessidade e importância das técnicas de personificação do sistema de Stanislavski. De fato, se, para funcionar como se fosse real, a exigência criada pela mente deve ser vitalizada pela complexidade, então a reação apropriada do corpo também será "ampliada".

O corpo do ator deve ser treinado para responder a cada impulso mínimo da mente, como um *stradivarius* responde ao mais leve toque da mão do artista. De fato, Stanislavski repetidamente faz uma analogia entre o corpo do ator e o precioso instrumento musical.

Igualmente, na vida cotidiana há exigências complexas para as quais o corpo deve responder automática e adequadamente. Mas isso ocorre em situações extremas, excepcionais. No palco, ao contrário, *cada* situação é extrema, pois, se assim não fosse, ela poderia não ser (poderia não funcionar como) uma "situação real". A norma corpo-mente no palco é a sua exceção na vida cotidiana.

A organicidade no palco é uma amplificação da organicidade cotidiana. Portanto, ela deve ser recriada por meio do "sistema". A sensibilidade cênica interna construída por meio da técnica *perezhivanie* e a sensibilidade cênica externa criada por meio da técnica de personificação devem ser unidas e integradas na sensibilidade cênica geral, que é a segunda natureza normal e orgânica do ator (L.A., p. 607).

Corpo-mente orgânico, personagem, papel

O corpo-mente orgânico é a segunda natureza do ator. Se essa é a finalidade declarada do sistema de Stanislavski, perseguida analiticamente passo a passo, deve-se perguntar a si mesmo qual a função do corpo-mente orgânico no interior da complexa estratégia do ator.

Há de fato, uma estratégia complexa do ator acima e além do sistema: é a interpretação do papel (isto é, interpretação das palavras e ações que o texto escrito prescreve para a personagem).

Qual é a função do corpo-mente orgânico na interpretação do papel? Quanto ao que diz respeito a Stanislavski, pelo menos, podemos responder a essa questão nos seguintes termos:

— o corpo-mente orgânico é a *condição para o sentido* da personagem, e

— a personagem é a *condição para o sentido* do papel.

Deve-se, portanto, começar com a personagem.

Há três fases na interpretação stanislavskiana de um papel:

1. construção do corpo-mente orgânico;
2. construção da personagem começando com o papel (escrito);
3. construção do papel (atuado)* começando com a personagem.

Essas três fases são teóricas e metodologicamente distintas, mas na prática são entrelaçadas.

O que é a personagem para Stanislavski? A personagem é o corpo-mente orgânico do ator nas "circunstâncias dadas" do papel (escrito).

O que é o papel (atuado)? É a personagem orientada para o "superobjetivo", canalizado, poder-se-ia dizer, na "linha de ação direta".

A personagem também deve existir no passado e futuro do papel, isto é, lá onde o papel não está temporariamente presente. A personagem deve existir também em atos que não são previstos no papel, isto é, mesmo onde o papel não está presente espacialmente. As recomendações de Stanislavski a esse respeito são contínuas e inequívocas.

A personagem é uma pessoa com uma existência acima e além dos atos que ela executa como parte do papel. Igualmente, ainda, ela se amolda às "circunstâncias dadas" do papel, podendo representar outros papéis. Na história do teatro há numerosos exemplos do mesmo ator-personagem interpretando papéis diferentes, e nossa experiência compartilhada como espectadores confirma que dentro do mesmo papel (escrito) pode haver diferentes personagens. Há milhares de Hamlets, um para cada ator: isto é um lugar-comum e oculta uma profunda verdade. O que é, então, a personagem em relação ao papel? A personagem não é identificada com o papel, não o implica, não é envolvida por ele. A personagem é somente a "condição para o sentido" do papel[4].

Se o ator perde (ou não encontrou) a personagem — essas são reflexões de Stanislavski —, o papel perde o sentido. Se o ator construiu *uma* personagem, o papel adquire *um* sentido; se a personagem construída pelo ator fosse *outra*, o papel teria *outro* sentido, mas ainda assim teria sentido.

Mas como o papel pode não ter sentido sem a personagem, assim a personagem não pode ter sentido sem a organicidade do corpo-mente do ator. Se o corpo-mente do ator não é orgânico, as ações da personagem, embora moldadas às "circunstâncias dadas" do papel, não podem ser respostas apropriadas às exigências. Elas podem ser apenas as execuções mecânicas de ordens externas.

Se a organicidade do corpo-mente se desintegra, a personagem também se desintegra: ela não é mais uma pessoa e, portanto, não pode assegurar o sentido do papel.

Para Stanislavski o corpo-mente orgânico é a base do sentido do papel; ele é a *primeira condição*, sobre a qual essa *condição final* que é a personagem, pode ser construída.

Condições para o sentido e o nível pré-expressivo

A construção do corpo-mente orgânico, a construção da personagem a partir do papel (escrito): essas duas fases do trabalho complexo do ator para interpretação do papel ocorrem *antes* da manifestação do sentido. Elas estabelecem as condições básicas para a manifestação do sentido na construção do papel (atuado), a partir da personagem.

Na prática é difícil (quase impossível) isolar as duas primeiras fases da última; é ainda mais difícil separar a primeira fase da segunda.

Isso não exclui a existência teórica e metodológica, no trabalho complexo do ator stanislavskiano, de um nível que ocorre antes da manifestação do sentido, um nível que existe *anterior* à expressão e que é uma condição para ela.

Esse nível é o pré-expressivo, do qual fala a antropologia teatral. Reciprocamente: o nível pré-expressivo poderia ser definido, em geral, como o nível onde as condições para o sentido são construídas.

No "sistema" de Stanislavski o trabalho do ator refere-se ao nível pré-expressivo e é independente das escolhas poéticas e/ou estéticas do diretor.

Stanislavski afirma isso categoricamente. Stanislavski, o realista, o naturalista, o monumento de uma poética, falando sobre o "sistema", diz: "não se trata de 'realismo' ou 'naturalismo', mas de um processo indispensável para a nossa natureza criado-

13-16. Stanislavski com seus atores "amadores' em cenas de *Mikado*, de Gilbert e Sullivan (1887). As posições do corpo não refletem a imagem estereotipada do realismo que geralmente está associada a Stanislavski. A composição de cada posição e cada detalhe — observe o equilíbrio e as equivalências — é o resultado da procura pela vida no palco, vida que deve fluir, nova e fresca, toda noite, tanto para o ator quanto para o espectador. Essas imagens estão longe da imitação das posições usadas pelos atores japoneses: à época que essas figuras foram tomadas, Stanislavski ainda não havia visto atores japoneses, e o que pode ser tomado como "japonismo" são elementos convencionais (*uslovny*) sobre os quais Meyerhold, em particular, basearia mais tarde toda sua pesquisa.

---

*N.T. *agito*, em italiano; *acted* em inglês.

ra" (L.A., p. 471). É verdade que não há regras fixas para a manifestação do sentido, desde que, é claro, existam as condições para a manifestação do sentido.

Igualmente, para a construção das condições para o sentido, para o trabalho no nível pré-expressivo, não há sistemas fixos. O "sistema" de Stanislavski é *um* sistema, não *o* sistema.

Podemos não aceitá-lo, também podemos não aceitar sua poética, desde que o corpo-mente do ator possa, entretanto, encontrar sua organicidade.

*****

Durante a última parte de sua vida, Stanislavski se isolou do teatro e começou uma experiência aparentemente sem sentido com um grupo de atores.

Eles trabalharam juntos no *Tartufo*, de Molière, mas não para levá-lo ao palco. A finalidade dele era explorar as "leis naturais" do teatro o mais profundamente possível. Toporkov, um de seus alunos, deixou-nos um diário inesquecível desses dias de trabalho e pesquisas.

Desde o princípio, Stanislavski declarou que o experimento tinha a intenção de suprir o ator com um meio para aprender a trabalhar em *todos* os papéis possíveis enquanto trabalha em *um* papel: "A arte começa não quando há um papel, e sim quando há apenas o 'eu' nas circunstâncias dadas do papel[5]."

Antes do papel existe a personagem. E antes da personagem? Qual é a condição básica para a "verdade" no palco?

Stanislavski, que não usou o termo "corpo-mente orgânico", respondeu à pergunta com a seguinte analogia:

> "Não importa que espécie de delicadeza um artista traz à pintura, se a postura do modelo quebra as leis físicas, se não há verdade na postura, se a sua representação de uma figura sentada, digamos, não está realmente sentada, nada a fará verossímil. Portanto, o pintor, antes que possa pensar em dar corpo à sua pintura com os estados psicológicos mais delicados e complicados, deve fazer seu modelo levantar ou deitar ou sentar-se de um modo que nos faça acreditar que ele está realmente sentado, levantado ou deitado[6]."

Esta é a finalidade do "sistema" em suas infinitas variações: criar um caminho para o ator, *antes* de representar e para *dar sentido* à sua representação, para estar realmente sentado ou levantado, presente organicamente no palco.

Notas

1. Em italiano, *Il lavoro dell'attore*. Bari, Laterza, 1968, 1975; em inglês, *An Actor Prepares* e *Building a Character*, Eyre Methuen, Londres, 1980. As edições inglesas são incompletas e constituem versões revistas da edição original russa. Por esta razão as citações foram extraídas da edição italiana, abreviada no texto com "L.A."
2. *Creating a Rôle*. Londres, Eyre Methuen, 1981, a edição inglesa do terceiro volume das obras de Stanislavski. Este livro corresponde à edição italiana, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Bari, Laterza, 1988. A edição inglesa é uma versão revista incompleta da edição original russa. Por esta razão as citações foram extraídas da edição italiana, abreviada neste texto como "L.A.P.".
3. O termo russo *perezhivanie* é traduzido em italiano como *reviviscenza*. Às vezes, é traduzido em inglês como *volta à vida*, outras vezes é mais ou menos apropriadamente parafraseado. Para evitar confusão o termo russo é usado aqui (cf. *Dilatação*). Em português a tradução seria revivescer, reviver.
4. "Condições para o sentido" são todos os elementos físicos e psíquicos que, no total e em sua inter-relação, dão ao ator a possibilidade de fazer a personagem (e depois o papel) coerente e não sem sentido.
5. T. Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, Theatre Arts Books, Nova York, 1979.
6. *Ibid*, p. 161.

MEYERHOLD: O GROTESCO; ISTO É, A BIOMECÂNICA

EUGENIO BARBA

A plasticidade que não corresponde às palavras

Vsevolod E. Meyerhold começa a trabalhar com Nemirovich-Danchenko no fim do século XIX. Ele é um dos alunos escolhidos para ser um membro do Teatro de Arte de Moscou de Stanislavski, onde fica até 1902. Então, ele começa sua própria companhia e viaja pelas províncias, mas retorna a Moscou em 1905, a convite de Stanislavski, para dirigir o Estúdio Teatral.

Aqui, Meyerhold começa a praticar e formular suas idéias sobre um "novo teatro", que ele chama de *uslovny*, que significa "estilizado" ou "convencional". No "velho teatro" (teatro naturalista de Stanislavski) os atores encarnavam e se metamorfoseavam nas personagens, mas sem plasticidade (*plastika*).

> "Também no velho teatro, a plasticidade era um meio essencial de expressão; basta considerar Salvini em *Otelo* ou *Hamlet*. A plasticidade em si não é nova, mas a forma que eu tenho em mente o é. Antes, ela correspondia estreitamente ao diálogo falado, mas estou falando de uma plasticidade que não corresponde às palavras. O que quero dizer com isso? Duas pessoas estão discutindo o tempo, a arte, apartamentos. Uma terceira pessoa, que as observa de fora, pode — desde que seja sensível e perspicaz — dizer com exatidão, ouvindo a conversação, que não tem peso na relação entre as duas, se elas são amigas, inimigas ou amantes. Ela pode concluir isso com base no modo como os dois interlocutores gesticulam, assumem poses, movem seus olhos: os dois se movem de um modo não correspondente às suas palavras; baseado nisso a observadora pode estabelecer a relação entre elas". (1907)[1]

Para Meyerhold a plasticidade — uma palavra-chave — é a dinâmica que caracteriza tanto a imobilidade quanto o movimento. Para fazer com que o espectador se torne perspicaz, é necessário um desenho dos movimentos cênicos.

> "A essência dos relacionamentos humanos é determinada pelos gestos, posturas, comportamentos, olhares e silêncios. As palavras sozinhas não dizem tudo. Conseqüentemente, deve haver um desenho de movimentos no palco para transformar o espectador num observador perspicaz. (...)
>
> As palavras atingem o ouvido, a plasticidade, o olho. Assim, a imaginação do espectador é exposta a dois estímulos: o oral e o visual. A diferença entre o velho e o novo teatro é que no novo teatro a palavra e a plasticidade seguem cada uma seu próprio ritmo, sem necessariamente coincidirem". (1907)[1]

Isto significa que o ator não permite que seu corpo siga o ritmo das palavras: a sincronia entre os ritmos físicos e os vocais deve ser rompida. Até Meyerhold fazer essa distinção o ator era considerado uma totalidade, pelo menos na teoria teatral. Pensava-se que o impulso para uma determinada tarefa e, portanto, o

17-18. Meyerhold em *Acrôbatus* (à esquerda), de F. Shentan, e em *Esperança*, de H. Heyerman (à direita), enquanto era diretor do *Novo drama* em Kherson, de 1902 a 1905.

trabalho para desenvolver essa tarefa deveriam envolver o ator inteiro. Meyerhold propôs dividir essa totalidade. Durante o processo de trabalho, o ator pode separar os diferentes níveis, trabalhar independentemente cada um deles e reintegrá-los no resultado.

O ator pode proceder desta maneira. Mas por quê? A resposta está em outro texto no qual Meyerhold escreve sobre:

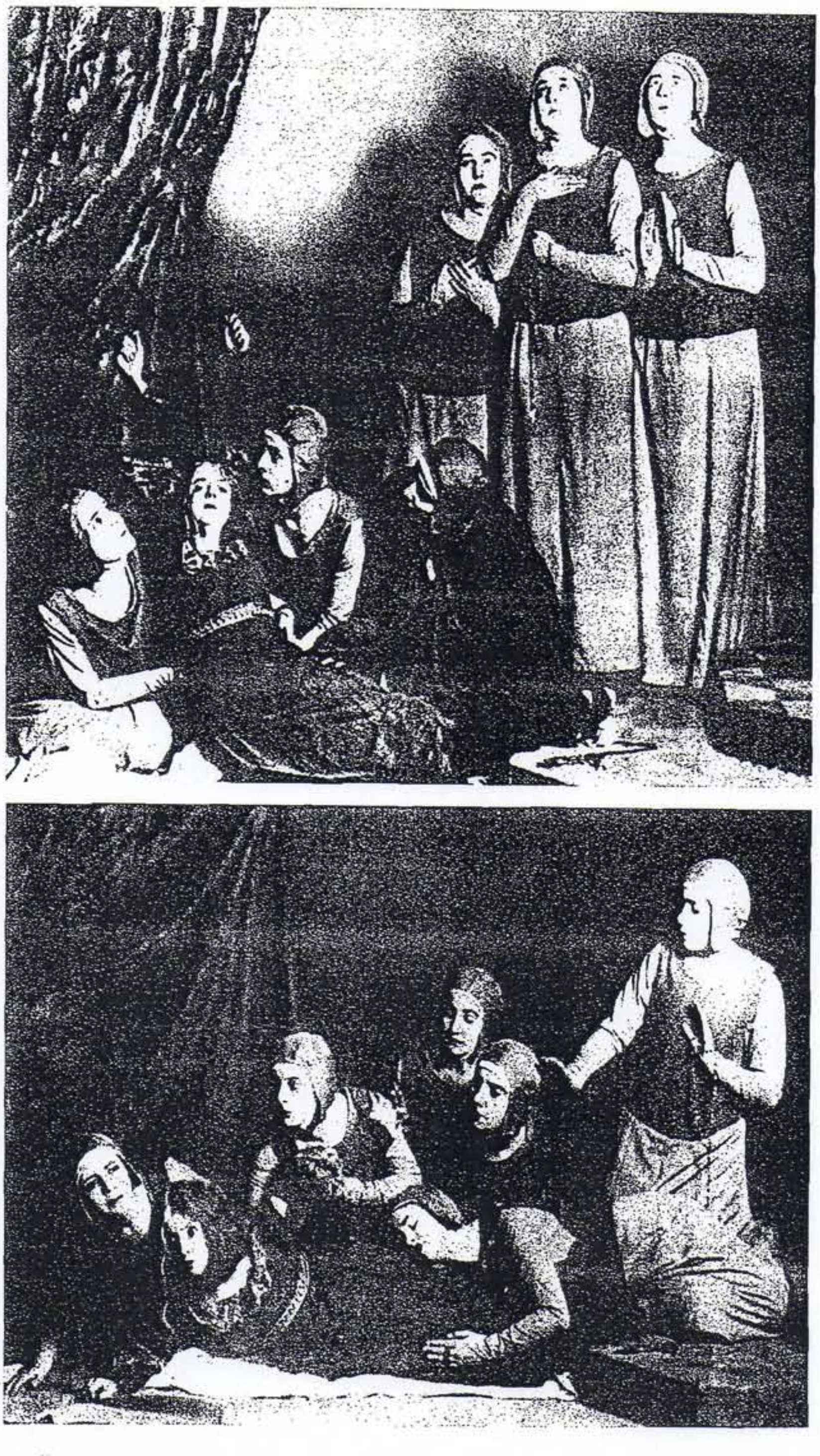
> "Um ritmo cênico que liberta o ator das exigências arbitrárias de seu próprio temperamento. A essência do ritmo cênico é a antítese da vida real, cotidiana. (...) Qual é o caminho que permite ao corpo humano atingir o máximo da sua possibilidade? É a dança. Porque a dança é o movimento do corpo humano na esfera do ritmo. A dança é para o corpo o que a música é para o sentimento: uma forma criada artificialmente, ainda que de modo instintivo". (1910)[2]

Os atores do teatro *uslovny* desistiram de uma parte essencial de sua personalidade, a sincronia orgânica entre os ritmos vocal e físico, para assim chegar a um ritmo cênico. Eles desistiram daqueles hábitos que pertencem ao seu modo usual de se mover e de reagir. É como se sua naturalidade devesse ser eliminada, de modo que eles possam seguir outras leis que são específicas para o palco, com o objetivo de alcançar uma plasticidade, um ritmo cênico, que é dança.

Mas de que dança Meyerhold está falando? O balé que se poderia ver no Marinsky, ou qualquer outra coisa?

Angelo Maria Ripellino, o estudioso que mais poeticamente evocou os espetáculos de Meyerhold, descreve seu *Don Juan* (1910):

> "Ele removeu a ribalta e dirigiu as personagens num amplo proscênio que se estendia em semicírculo acima da orquestra, onde nenhum gesto simples, nenhuma careta, nenhuma ruga do ator, foram perdidos. O proscênio exigiu um acurado *Nuancespiel* do ator, uma sutil micromímica intensificada pelas luzes brilhantes do palco e da platéia. Os atores tiveram um modo hábil de equilibrar continuamente suas posturas, entrelaçando minuciosamente a teia de seus movimentos"[3].



19-20. Duas cenas de Irmã Beatriz, de Maeterlinck, interpretada por Vera Komissarzhevskaja, dirigidas por Meyerhold, 1906. Ainda que a composição tenha a aparência de um quadro, o dinamismo da plasticidade é óbvio na direção dos *olhos, na posição das mãos e na tensão no pescoço.*

Essa descrição é muito semelhante às próprias palavras de Meyerhold sobre *Don Juán*. Somente uma expressão é diferente: "a teia de movimentos". A dança como um "desenho", como uma "teia" cuja dinâmica não segue as leis da vida cotidiana.

O grotesco

Quem tece uma teia? Uma aranha. E ela não tece sua teia por motivos estéticos, mas para capturar algo. Meyerhold menciona explicitamente o que o ator deseja atrair para sua "teia" de movimentos por meio da dança: os sentidos do espectador.

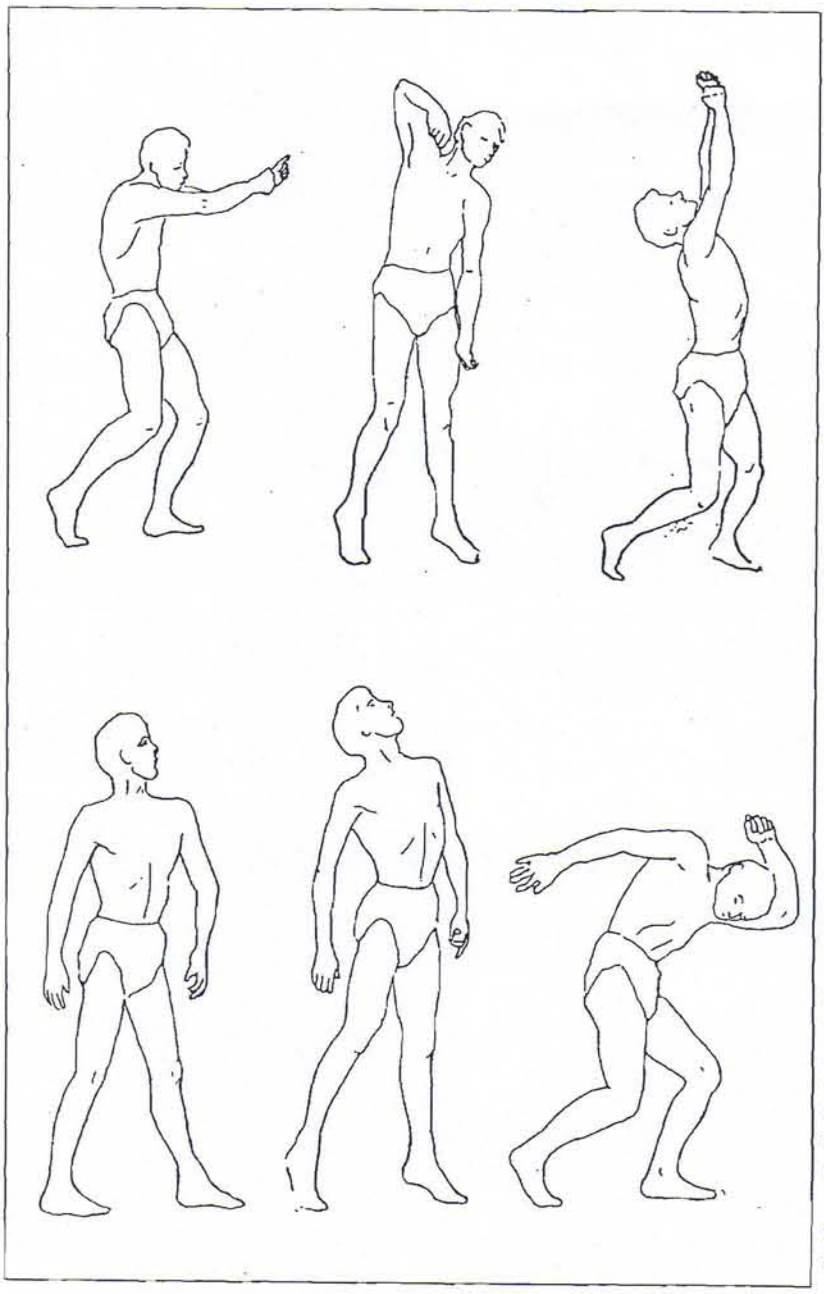
> "Podemos estimular o cérebro do espectador e persuadi-lo a raciocinar e a argumentar. Isto é justamente uma das coisas que o teatro pode fazer. Ele tem também outra propriedade, muito diferente: pode estimular a sensibilidade (*chuvstvo*) do espectador e dirigi-la através de um complexo labirinto de emoções."

Meyerhold explica que esta não é uma questão de sensibilidade emocional, mas de sensibilidade sensorial como, por exemplo, quando alguém diz, "Sinto frio".

> "E novamente o ator fica como o principal transmissor de energia." (1929)[4]

Meyerhold deseja provocar um reflexo emocional efetivo no espectador, que não é transmitido necessariamente através de canais intelectuais, mas que se baseia na sensibilidade sensorial ou cinestésica.

O procedimento cênico que conduz a esse efeito é o grotesco, baseado em contrastes e tornando possível o deslocamento con-



21-23. Exemplo de *otkaz* ("recusa") no exercício biomecânico conhecido como "atirando a flecha" (cf. Fig. 39, *Equivalência*, para a seqüência inteira do exercício).

tínuo da percepção do espectador. Recusando-se a aceitar esse termo como sinônimo de cômico, ele escreve:

> "A arte do grotesco está baseada numa luta entre o conteúdo e a forma. O grotesco não opera apenas no alto e no baixo, mas confunde os contrastes, criando deliberadamente contradições agudas. (...) O grotesco aprofunda a vida cotidiana até que ela pare de representar somente o que é comum. O grotesco une, em síntese, a essência de contrários e induz o espectador a tentar resolver o enigma do incompreensível.
>
> (...) Por meio do grotesco obriga-se constantemente o espectador a manter um duplo comportamento para a ação cênica, que passa por mudanças súbitas e abruptas. No grotesco uma coisa é essencial: a tendência constante do artista de transportar o espectador de um plano recentemente alcançado para outro totalmente inesperado."

Diante do enigma, o espectador é forçado a se mobilizar para decifrá-lo, para compreendê-lo, para se orientar. Numa palavra, o espectador torna-se perspicaz, um "observador vigilante". E aqui, outra vez, reaparece a dança.

> "Elementos de dança estão ocultos no grotesco, porque o grotesco somente pode ser expresso através da dança". (1912)[5]

O ator, na sua ação, deve ser capaz de criar uma síntese que contém a essência dos contrates, e essa sístese deve ser materializada por meio da plasticidade, por meio do desenho dos movimentos cênicos que Meyerhold também chama de dança.

Mas, outra vez, que tipo de dança? Numa tentativa de defini-la, Meyerhold usa Loïe Fuller e Charlie Chaplin como exemplos. Ele inicia uma viagem que é tanto transcultural quanto intracultural, para as formas de teatro "exótico" ou para épocas que têm sido negligenciadas pelos seus contemporâneos. Cita os teatros orientais que nunca viu — Kabuki, Nô, Ópera de Pequim — ou retorna ao passado do teatro ocidental, para o Século de Ouro espanhol e, acima de tudo, para a Commedia dell'Arte.

É 1914. Meyerhold é um diretor no Teatro Imperial, mas também abriu um Estúdio com seus alunos, procurando uma resposta para a sua velha obsessão: como deveria um ator se mover no palco, como ele deveria esculpir o "desenho de movimentos" que concretiza a relação ator-espectador num nível sensorial antes que o intelecto e a emotividade psicológica sejam envolvidos? O programa no seu Estúdio inclui "técnica do movimento cênico" (dança, música, atletismo, esgrima, arremesso de disco, os princípios básicos da comédia italiana improvisada, as práticas tradicionais dos séculos XVII e XVIII nos teatros europeus, as convenções do drama indiano, as convenções de palco e representação dos teatros japonês e chinês).

Em 1922, após a revolução e a guerra civil, Meyerhold apresentou os últimos resultados da sua pesquisa: biomecânica.

Biomecânica

> "Se observamos um hábil operário em ação, percebemos o seguinte em seus movimentos: (1) uma ausência de movimentos supérfluos e improdutivos; (2) ritmo; (3) o posicionamento correto do centro de gravidade do corpo; (4) estabilidade. Os movimentos baseados nesses princípios distinguem-se por serem parecidos com a dança; um operário hábil no trabalho lembra invariavelmente um dançarino.
>
> (...) Todo artesão — o ferreiro, o trabalhador da fundição, o ator — deve ter ritmo, deve estar familiarizado com as leis do equilíbrio. Um ator que ignora as leis do equilíbrio é inferior a um aprendiz.
>
> (...) A deficiência fundamental do ator moderno é a sua absoluta ignorância das leis da biomecânica." (1922)[6]

Igor Ilinsky, naquela época o principal ator dos espetáculos de Meyerhold, participou da elaboração da biomecânica.

"Meyerhold desejava que nossos gestos e a inclinação de nossos corpos seguissem desenhos precisos. 'Se a forma está certa', ele costumava dizer, 'então os tons e sentimentos também estão certos, porque eles são determinados pelas posturas físicas'... Os exercícos de biomecâmica não tinham a intenção de ser mostrados em espetáculos. Sua finalidade era

24. Mei Lanfang e Meyerhold. O grande ator chinês Mei Lanfang encontrou muitos artistas russos em 1895. Os encontros históricos foram o mesmo que muitas fotografias, imortais. Quando Meyerhold foi preso e logo depois fuzilado em 1940, desapareceram todas as suas fotografias de seus arquivos, inclusive esta, que reapareceu recentemente em um álbum dedicado ao ator chinês e publicado em seu país.

> dar a sensação de movimento consciente, de como se mover no espaço cênico."[7]

Cerca de uma dúzia de exercícios biomecânicos eram praticados diariamente: um ator salta para o peito de outro ator, desce, joga uma pedra, atira uma flecha imaginária, esbofeteia outro ator no rosto, fere com um punhal, pula nas costas do companheiro, este começa a correr, ele ou ela descem novamente, joga outro companheiro no ombro. Ou mesmo exercícios mais simples: tomar a mão de alguém, puxar seu braço, empurrá-lo.

Podem-se detectar duas linhas de ação em todos esses exercícios. A primeira é *otkaz*, a recusa. Cada fase deveria começar com o seu oposto: para dar uma bofetada, primeiro se move o braço para trás, depois para a frente. Os exercícios não eram, entretanto, uma execução linear de uma ação, mas um procedimento tortuoso, em ziguezague. A segunda linha de ação é a repetição de uma seqüência dinâmica em três fases, um dáctilo que avança de (1) uma posição em pé neutra para (2) um movimento para cima estendendo a coluna vertebral para trás, enquanto se apóia sobre as pontas dos pés para (3) dobrar os joelhos com um movimento forte para baixo, enquanto joga os braços para trás e transfere todo o peso para a perna da frente.

Quando investigamos os exercícios biomecânicos, descobrimos que nenhum deles é executado numa linha reta, mas, antes, que todos seguem uma série de transições de uma postura para outra, com um deslocamento contínuo do centro de gravidade, com mudança de uma perspectiva para outra. É como se o ator estivesse seguindo as *leis do movimento*, e não aprendendo a ser hábil. O ator está tecendo uma teia dinâmica, onde o tema e a ação nem sempre coincidem. Essa oscilação, rica em contraste, do centro de gravidade dá ao desenho de movimentos do ator uma qualidade semelhante à dança.

Bios significa vida; mecânica é o ramo da física relacionado com o equilíbrio e o movimento dos corpos. O que Meyerhold chama de biomecânica são as leis do corpo em vida. Uma década antes ele as chamou de grotescas.

"A regra fundamental da biomecânica é muito simples: o corpo inteiro participa em todo movimento".

Ele diz isso em 1939, tentando defender-se da acusação de que a biomecânica é um procedimento formalístico. Mas era algo que ele tinha descoberto e praticado no estúdio de Stanislavski em 1905.

Os princípios da dança, isto é, a vida cênica, que Meyerhold havia procurado no passado e no Oriente, foram a ele revelados pelo presente no Ocidente mediante regras estabelecidas por Frederick Taylor, sobre o rendimento do trabalho operário.

Meyerhold falou de posturas instáveis, de equilíbrio precário, da dinâmica dos contrários, da dança da energia. Só que com outros termos. Ele costumava dizer: "Na arte, adivinhar é melhor do que saber". Mas os princípios do grotesco ou biomecânica não eram suposições fortuitas. Eles eram uma engenhosa interpretação dos mesmos princípios que hoje, à luz da antropologia teatral, encontramos na base do nível pré-expressivo do ator.

Notas

1. V. Meyerhold, "First Attempts at a Stylised Theatre", p. 49-59, em *Meyerhold on Theatre*, por Edward Braun, Londres, Methuen, 1969.
2. V. Meyerhold, ibid. *Tristan and Isolde*, p. 80-98.
3. Angelo Maria Ripellino, *Il Trucco e l'anima*, p. 151, Turim, Einaudi, 1965.
4. V. Meyerhold, ibid. *The Reconstruction of the Theatre*, p. 253-74.
5. Le grotesque au théâtre, p. 104-9, em *Le Théâtre théatral*, por Nina Gourfinkel, Paris, Gallimard, 1963.
6. V. Meyerhold, ibid. *Biomechanics*, p. 198-200.
7. I. Iljinski, *Pamietnik Aktora*, p. 177, Widawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warsaw, 1962.

MONTAGEM

A MONTAGEM DO ATOR E A MONTAGEM DO DIRETOR

EUGENIO BARBA

Montagem é uma palavra que substitui hoje o antigo termo composição. Compor (colocar com) também significa montar, juntar, tecer ações junto: criar a peça (cf. *Dramaturgia*). A composição é uma nova síntese de materiais e fragmentos retirados de seus contextos originais. É uma síntese que é equivalente ao fenômeno e aos relacionamentos reais que ela sugere ou representa.

É também uma dilatação equivalente ao modo pelo qual um ator isola e fixa certos processos fisiológicos ou certos modelos de comportamento, como se os colocasse sob uma lente de aumento, tornando seu corpo dilatado.

Dilatar implica, acima de tudo, isolar e selecionar:

> "De longe uma cidade é uma cidade e uma paisagem é uma paisagem, mas pouco a pouco, conforme se aproxima, aparecem casas, árvores, tijolos, folhas, formigas, patas de formigas, *ad infinitum*".

O cineasta Robert Bresson cita essas palavras escritas por Pascal e delas deduz que, para compor, deve-se saber como ver a realidade que nos circunda e subdividi-la em suas partes constituintes. Deve-se saber como isolar essas partes, para torná-las independentes, e dar-lhes uma nova dependência.

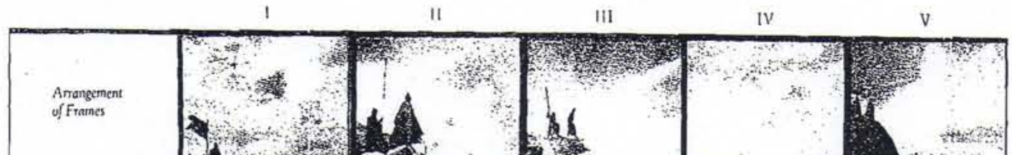
Uma representação nasce de um relacionamento específico e dramático entre elementos e detalhes que, tomados isoladamente, não são nem dramáticos nem parecem ter qualquer coisa em comum. O conceito de montagem não apenas implica uma composição de palavras, imagens ou relacionamentos. Acima de tudo, isso implica a montagem do ritmo, mas não para *representar* ou *reproduzir* o movimento. Por meio da montagem do ritmo, de fato, refere-se ao próprio princípio de movimento, tensões, processos dialéticos da natureza ou pensamento. Ou melhor, no "pensamento que penetra a matéria" (cf. *Energia*).

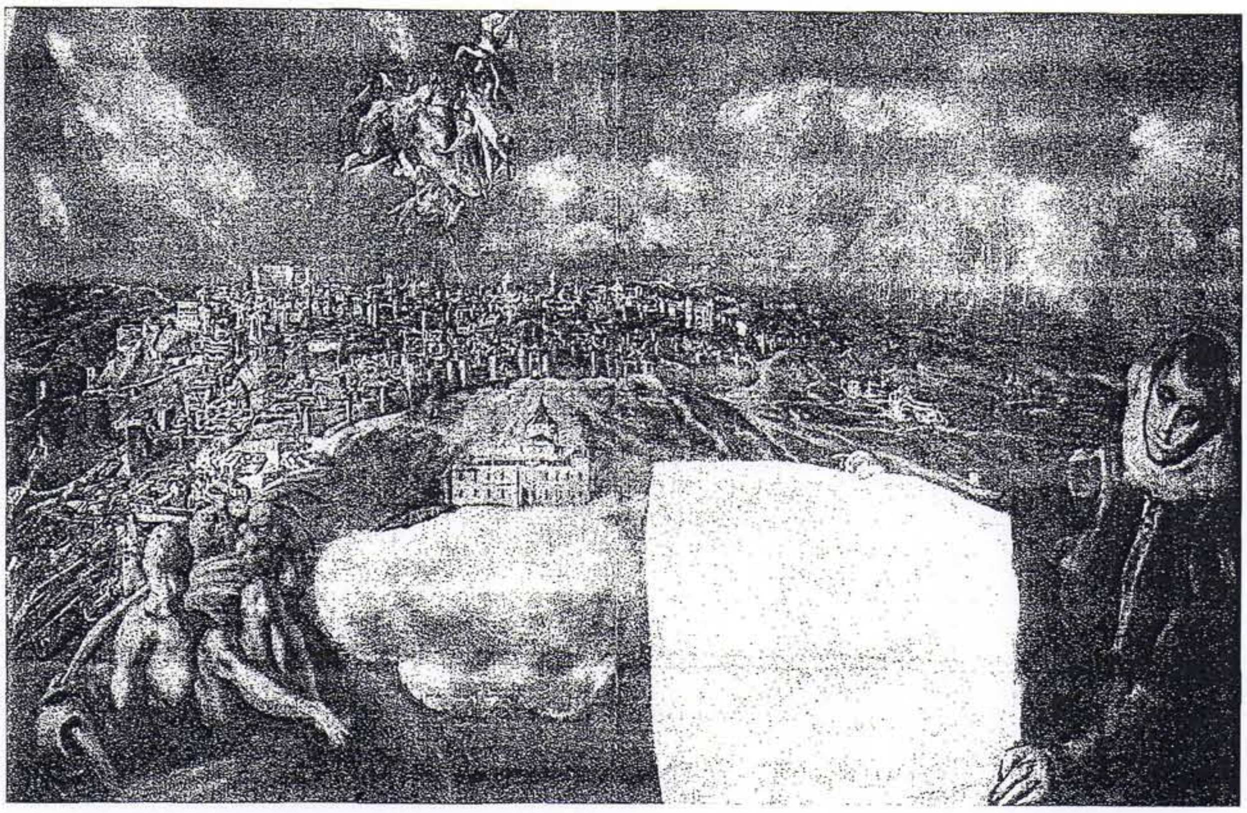
Os comentários de Eisenstein sobre El Greco são particularmente importantes com respeito à montagem porque eles demonstram como a montagem é, de fato, a construção do significado. Eisenstein mostra como El Greco, reunindo as partes individuais de suas telas (Eisenstein as chama de "molduras"), consegue não *representar* personagens extáticas, mas antes criar uma *construção extática* das pinturas, forçando o olho do observador, mesmo seu corpo, a seguir o caminho designado pelo criador.

Fazendo uso da análise precisa do crítico de arte J. E. Willumsen, Eisenstein examina a *Vista de Toledo*, de El Greco: as proporções do grande hospital Don Juan Tavera nos declives da colina foram tão reduzidas que o edifício parece somente ligeiramente maior que uma casa, "de outra forma ele teria ocultado a vista da cidade". O que El Greco pinta, portanto, não é a paisagem como ela aparece de uma perspectiva particular, mas um *equivalente* de uma *vista* que não permite que o grande volume do hospital se torne um obstáculo.

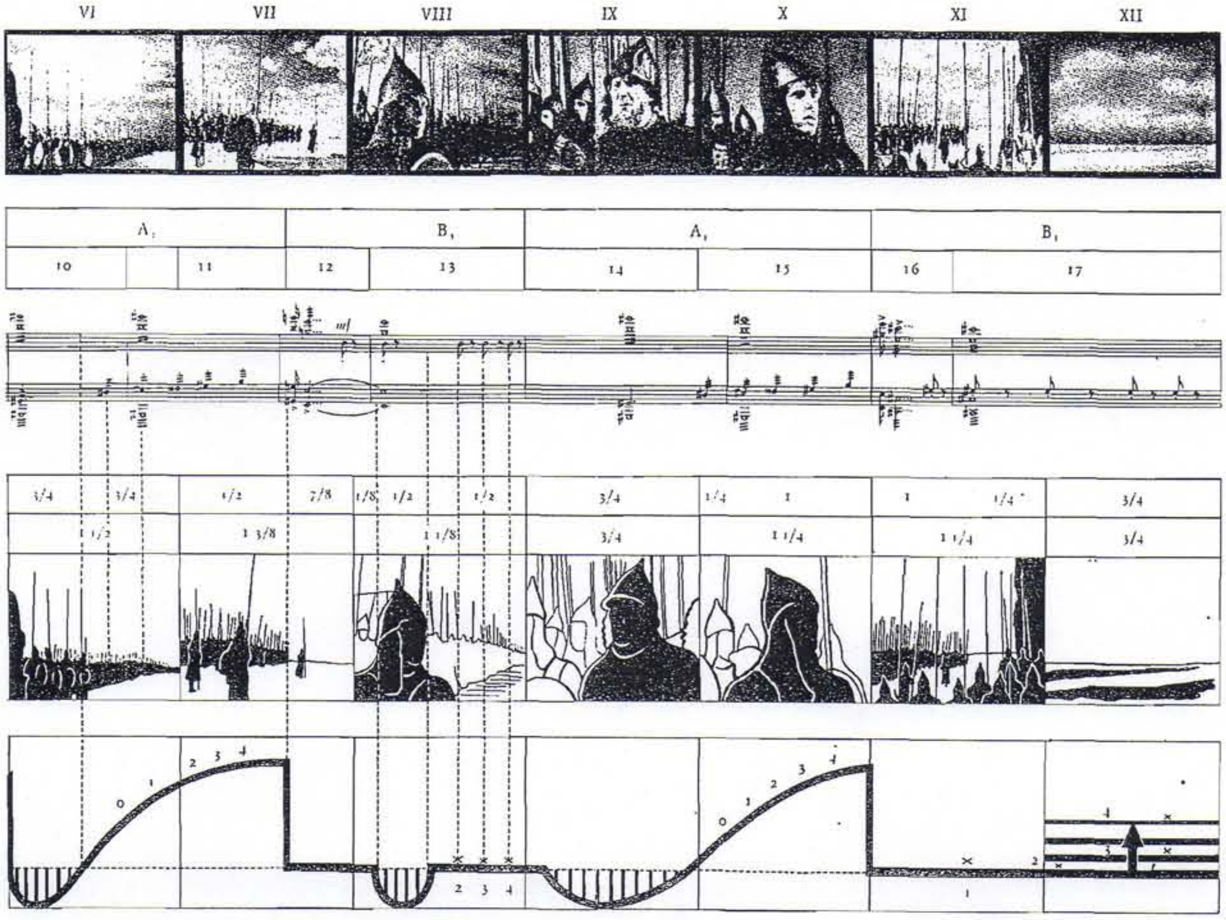
Mais ainda, o pintor mostra a fachada principal e mais bonita do hospital, mesmo que ela não seja realmente visível do ângulo pelo qual a pintura foi feita.

Eisenstein escreve:





1-2. Acima, *Vista e mapa de Toledo*, pintada por El Greco, entre 1608 e 1614 (Museu El Greco, Toledo). Abaixo, esquerda e direita, aguardando a batalha no lago congelado: seqüência do filme de Sergei Eisenstein, *Alexandre Nevski* (1938). O diagrama audiovisual mostra o relacionamento entre as tomadas, a música (de Prokofiev), a composição cênica e o movimento. Eisenstein usou este exemplo para mostrar que o grau maior de expressividade é conseguido por meio da sinergia do elemento plástico do movimento e o movimento da música. "A arte da composição plástica", escreveu ele, "consiste em guiar a atenção do espectador ao longo de uma trilha precisa, exatamente na ordem desejada pelo trabalho do autor. Isto é conseguido pelo movimento de olhos sobre a superfície da tela se a composição está numa pintura, ou na superfície de um filme se estamos examinando uma tomada de filme" (*Film form*, Nova York, 1949).


VI
VII
VIII
IX
X
XI
XII
A₁
B₁
A₁
B₁
10
11
12
13
14
15
16
17
mf
3/4
3/4
1/2
7/8
1/8
1/2
1/2
3/4
1/4
1
1
1/4
3/4
1 1/2
1 3/8
1 1/8
3/4
1 1/4
1 1/4
3/4
0
1
2
3
4
2
3
4
0
1
2
3
4
1
2
4

"Esta vista de Toledo não é possível de qualquer ponto de vista real. Ela é um complexo montado, uma representação composta por meio de uma montagem de objetos, 'fotografados em isolamento', que na natureza se escondem um do outro ou viram as costas para o observador."

Em resumo, a pintura é composta:

"de elementos tomados um a um e reunidos numa construção arbitrária inexistente de um simples ponto de vista, mas que é totalmente consistente com respeito à lógica interna da composição."

E novamente:

"El Greco fez esta pintura em casa, em seu estúdio. Isto significa que não se baseia numa vista, mas no conhecimento. Não num simples ponto de vista, mas na reunião de motivos isolados, coletados enquanto caminhava pela cidade e arredores."

A montagem está, portanto, na base do trabalho dramatúrgico com o trabalho sobre as ações, ou melhor, sobre o efeito que as ações devem produzir sobre o espectador. Ela guia os sentidos do espectador por meio da construção (*texto*) dramática (*representação*), deixando o espectador experimentar o *texto de representação*. O diretor guia, divide e reúne a atenção do espectador por meio das ações do ator, das palavras do texto, dos relacionamentos, da música, dos sons, das luzes e do uso de acessórios.

A montagem do ator

É possível diferenciar duas esferas distintas ou direções de trabalho: a do ator que trabalha dentro de um sistema codificado de representação e a do ator que deve inventar e fixar seu modo de estar presente toda vez que trabalha numa nova montagem, tomando cuidado para não repetir o que ele fez em produção anterior.

O ator que trabalha num sistema codificado de representação constrói a montagem alterando seu comportamento "natural" e "espontâneo". O equilíbrio é modificado e modelado, tornado precário: novas tensões são assim produzidas no corpo, dilatando-o.

Da mesma maneira que os processos fisiológicos particulares são dilatados e codificados, os movimentos contínuos do olho (*saccades*), que na vida cotidiana ocorrem duas ou três vezes por segundo e que se alternam com fases de fixidez (*nystagmes*), são também codificados. Essas formalizações recriam, por meio de regras muito precisas que ditam como os olhos devem mover-se, um equivalente à vida contínua dos olhos na realidade cotidiana.

O mesmo se aplica às mãos. Na vida cotidiana os dedos são continuamente animados por tensões que individualizam cada dedo. Essas tensões são reconstruídas no teatro por meio de *mudras*, que podem ter tanto um valor semântico como um valor puramente dinâmico. Os *mudras* recriam a equivalência da vida dos dedos, que se movem continuamente de uma posição codificada para outra posição igualmente precisa.

Analogamente, em posição de não-movimento, reguladas como ação no tempo por meio de tensões nos músculos posturais, o equivalente da vida que regula o equilíbrio cotidiano é recriado. Na vida cotidiana a imobilidade não existe e a imobilidade aparente é baseada em ajustes de movimentos minúsculos e contínuos (cf. *Olhos, Mãos, Equilíbrio*).

O resultado desses procedimentos, que amplificam os processos comportamentais e fisiológicos, é uma série de "partituras" muito precisas e fixas. Richard Schechner fala de uma "restauração de comportamento" que é usada em todas as formas de representação, do xamanismo ao teatro estético:

"um comportamento restaurado é um comportamento vivo tratado da maneira que um cineasta trata um pedaço de filme. Cada pedaço de filme deve ser ressistematizado, reconstruído. Isto é independente dos sistemas causais (social, psicológico, tecnológico), que os criou: ele possui seu próprio comportamento. A 'verdade' original ou 'motivação' desse comportamento pode ser perdida, ignorada ou oculta, elaborada ou distorcida pelo mito. Originando um processo — usado no curso dos ensaios para obter um novo processo, a representação — os pedaços de comportamento não são mais processos em si, mas objetos, *materiais*" (cf. *Restauração do Comportamento*).

O que Schechner escreveu para explicar como certas danças rituais (que hoje são consideradas clássicas) têm sido "restauradas" aplica-se perfeitamente ao ator que trabalha na base de uma codificação, ou que fixa improvisações como "seqüências de comportamento", nas quais o trabalho de montagem pode ser realizado. A restauração, isto é, o trabalho de seleção e dilatação, somente pode acontecer se existe um processo de fixação.

Assim, por exemplo, quando os atores do Kabuki se encontram para representar, mesmo que eles nunca anteriormente tenham realizado a representação em particular (ou a variação da representação), eles podem fazer uso de "materiais" já preparados para outras situações cênicas. Esses "materiais" são, então, remontados em novo contexto. Eu mesmo vi um *onnagata*, que nunca representou certo papel, ir ao palco e representá-lo após apenas dois ensaios: ele fez uma montagem utilizando materiais fornecidos pelas ações dos papéis que já conhecia.

A montagem do diretor

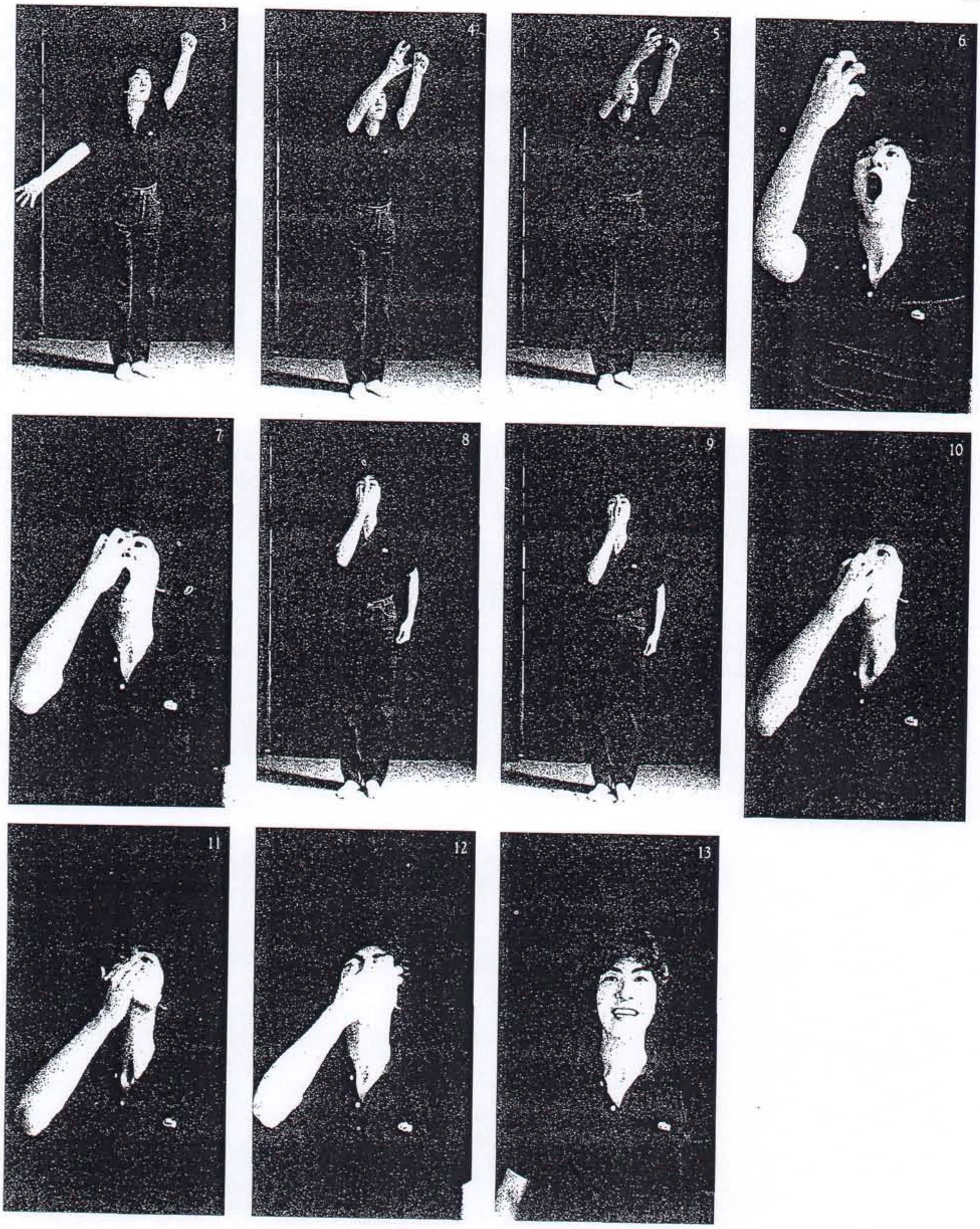
Se as ações do ator podem ser consideradas análogas à seqüência de filme que é já resultado de uma montagem, é possível usar essa montagem não como um resultado final, mas como material para uma montagem posterior. Esta é geralmente a tarefa do diretor, que pode tecer as ações de vários atores numa sucessão na qual uma ação parece responder a outra, ou numa reunião simultânea em que os significados de ambas as ações derivam diretamente do fato de eles estarem co-presentes.

Deixe-nos exemplificar, servindo-nos de imagens fixas, fotografias, para ilustrar um processo, cujo significado depende do desenvolvimento das ações no espaço e no tempo e do seu ritmo. Por mais impreciso que seja, este exemplo pode servir como uma demonstração do nível mais elementar (gramatical) da montagem do diretor.

Deixe-nos imaginar tendo o seguinte texto como um ponto de partida: "Então a mulher viu que a árvore era boa para comer, agradável ao olhar, desejável para o ganho de conhecimento. Ela tomou de seu fruto e comeu. Ela deu um pouco a seu marido que estava com ela, e ele também o comeu" (*Gênesis* 3,6).

Temos também montagens de dois atores, duas seqüências de "comportamento restaurado".

A. O ator de Kyogen, Kosuke Nomura, mostra como, na tradição de sua arte, pega-se uma fruta (uma ameixa) e se a come. Veremos o princípio da seleção e dilatação em seu trabalho: 1. (Fig. 3) com uma mão ele agarra o ramo, com a outra, iniciando pelo lado oposto, ele começa o movimento para pegar a fruta; 2. (Fig. 4) ele agarra a fruta e então, para arrancá-la não a puxa, mas... 3. (Fig. 5) ele a vira, mostrando seu tamanho; 4. (Fig. 6) a fruta é trazida à boca não numa linha direta, mas com um movimento circular; os dedos apertam a fruta e são compostos de um modo que mostram seu tamanho, sua maciez, seu peso; 5-8. (Figs. 7-10) com um movimento que começa bem em cima, a fruta é trazida à boca; 9. (Fig. 11) não é a boca que aperta a fruta, mas a mão, executando uma ação equivalente à que, na realidade, seria feita pela boca; 10. (Fig. 12) a fruta é engolida (e novamente é a mão que pratica a ação); o ator mostra agora um homem engolindo, mas sua mão torna visível uma ação — engolir — que de outra forma seria invisível; 11. (Fig. 13) tendo saboreado a fruta, o homem sorri com satisfação.


3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13

3-13. A primeira montagem do ator Kosuke Nomura na seqüência A: como se apanha e se come uma fruta numa cena Kyogen.

B. Etienne Decroux, o grande mestre da mímica, mostra como se apanha uma flor de acordo com os princípios de sua arte. Ele também começa com uma posição que é oposta àquela para a qual ele dirigirá a ação, primeiro com os olhos e depois com a ação em si (Figs. 14-27).

As duas seqüências fornecidas pelos dois atores, apesar de suas diferentes motivações, apesar dos diferentes contextos originais, podem ser montadas juntas. Assim obteremos uma nova seqüência cujo significado dependerá do novo contexto no qual ela é colocada: o texto bíblico que escolhemos como ponto de partida para o nosso exemplo. Nesse caso, naturalmente, o sexo dos dois atores não será levado em consideração, mas não há razão pela qual o ator japonês Kosuke Nomura não possa fazer o papel de Eva.

Se percorrermos as duas seqüências dos dois atores como se agora fossem uma única seqüência: Eva caiu na tentação da serpente, apanha a fruta, prova-a. Sua reação final é um sorriso para o novo mundo que se abriu diante de seus olhos. Há uma ação que falta, mas ela pode ser facilmente imaginada. Eva, tentando Adão após ela mesma ter sido tentada, coloca a fruta do conhecimento ao lado dele, no chão, e Adão olha de lado, como se estivesse sendo vigiado pelo anjo de Deus. Ele inicia o movimento para pegar a fruta, começando na direção oposta: o princípio da oposição agora se torna legível como uma reação inicial de recusa. Então, Adão se curva para o chão, apanha a fruta e volta suas costas como para ir embora, ou então comer a fruta sem ser visto, ou talvez ele esteja envergonhado pelo que fez ou, tendo sido deixado sozinho, ele vai à procura de Eva.

Uma montagem deste tipo seria possível porque os dois atores são capazes de repetir cada ação simples, cada detalhe de cada ação perfeitamente. E é por isso que o diretor pode criar um novo relacionamento a partir das duas seqüências, pode extrapolá-las de seus contextos originais e criar entre elas uma nova dependência, colocando-as num relacionamento com um texto que é seguido fielmente. Na realidade, o texto bíblico não diz *como* Eva deu a fruta a Adão. Neste ponto, o diretor pode preencher o vácuo visual do texto com o auxílio de seqüências que já foram fixadas pelos atores. Alguns detalhes das ações podem ser ampliados depois, tornados mais dramáticos e *interpretados*.

Deixe-nos voltar ao nosso exemplo, ao "material" fornecido pelos dois atores, sem acrescentar nada novo.

Como as seqüências dos dois atores já são resultado de uma "restauração do comportamento", como elas estão perfeitamente fixadas e assim podem ser tratadas como duas seqüências de filme, o diretor pode extrair alguns fragmentos de uma seqüência de um dos atores e remontá-los, entrelaçando-as com fragmentos da seqüência do outro ator, tomando cuidado para assegurar que, após os cortes e com a nova montagem, reste suficiente coerência física, de modo que os atores possam passar de um movimento para outro de forma orgânica.

Montagem posterior do diretor

Aqui está um exemplo de uma nova montagem que tece juntos fragmentos das seqüências originais autônomas e independentes fornecidas pelos dois atores (Figs. 28-37).

Se aplicarmos essa montagem ao nosso tema, Adão e Eva, eis o significado da nova situação que se torna um momento particular do tema geral: (Fig. 28) Adão olha incredulamente...; (Fig. 29) Eva apanha a fruta proibida e está para comê-la; (Fig. 30) Adão: "Prometemos não comer a fruta desta árvore!"; (Fig. 31) Eva persiste, e traz a fruta proibida até a sua boca; (Fig. 32) Adão: "A espada de Deus nos punirá"; (Fig. 33) Eva está para comer a fruta; (Fig. 34) Adão: "Não faça isso!"; (Fig. 35) Eva come a fruta proibida; (Fig. 36) Adão cai... no chão; (Fig. 37) Eva está deslumbrada no conhecimento.

A mesma montagem que aplicamos à história bíblica (Figs. 28-37) também pode ser aplicada à peça *O pai*, de Strindberg: a esposa Laura (novamente Kosuke Nomura é escalado como a mulher) faz com que o Capitão (seu marido) suspeite que ele não é o pai de sua filha. O homem é ridicularizado e esmagado. O diretor usou as ações de Kosuke Nomura (originalmente uma seqüência baseada em apanhar uma ameixa e comê-la) para criar um sinal de adultério e especialmente a imagem da *vagina dentata*, que castra e esmaga o macho. No final Laura diz: "É estranho, mas nunca pude olhar para um homem sem me sentir superior a ele" (*O pai*, ato I, cena X).

Vistas sob a luz do novo contexto de Strindberg, as ações entrelaçadas dos atores deveriam mudar, pequenos detalhes teriam de ser modificados, para torná-las mais coerentes com o significado que agora as ações adquiriram. Acima de tudo, o ritmo e a intensidade com que as ações se juntam permitirão que emerjam significados inesperados dos materiais fornecidos pelos atores.

O nível desta montagem de fotografias, que usamos como um exemplo rudimentar, é o nível elementar, gramatical: o trabalho essencial, isto é, o processo de elaboração e refinamento, ainda está por vir. Estamos face a face com um corpo que foi construído friamente, um "corpo artificial" no qual não há vida. Mas esse corpo artificial já possui dentro dele todos os circuitos nos quais o *bios cênico*, isto é, a vida recriada como arte, fluirá. Para que isso ocorra deve haver algo quente, algo não mais analisável, não mais anatomizável, que funde o trabalho do ator e do diretor num todo simples, no qual não é mais possível distinguir as ações do primeiro e a montagem do segundo. Nessa fase do trabalho não existem regras. As regras servem somente para tornar possível o evento, para fornecer as condições nas quais a verdadeira e própria criação artística pode ocorrer sem mais respeitar os limites ou princípios.

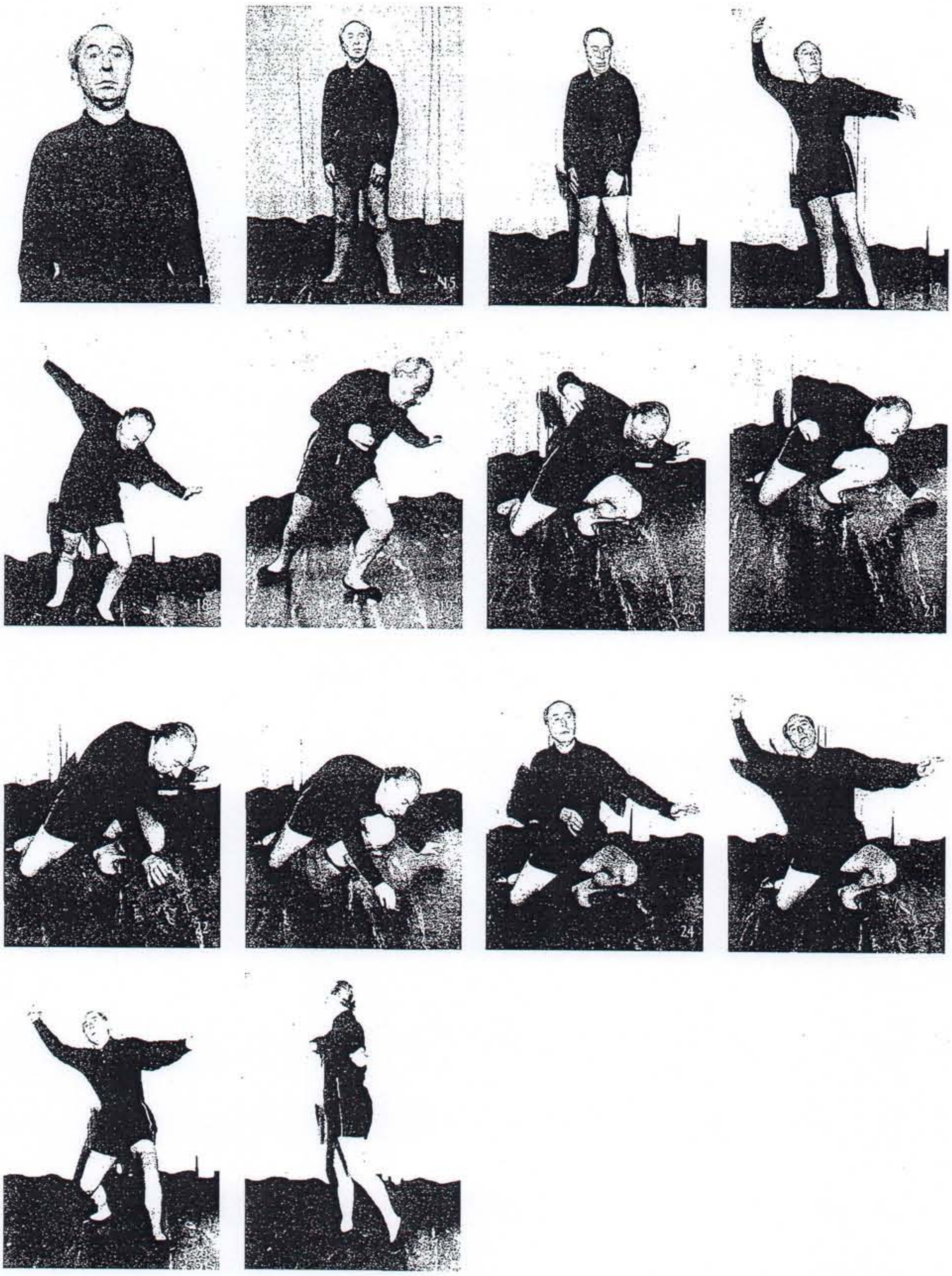
Na montagem do diretor as ações, para se tornarem dramáticas, devem receber um novo valor, devem transcender o significado e as motivações para as quais elas foram originalmente compostas pelos atores.

É este novo valor que faz com que as ações ultrapassem o ato literal que elas representam. Se eu ando, eu faço isso e nada mais. Se eu sento, faço isso e nada mais. Se eu como, nada mais faço do que comer. Se eu fumo, eu nada mais faço do que fumar. Esses são atos auto-referenciais que não fazem nada mais do que se ilustrar a si mesmos.

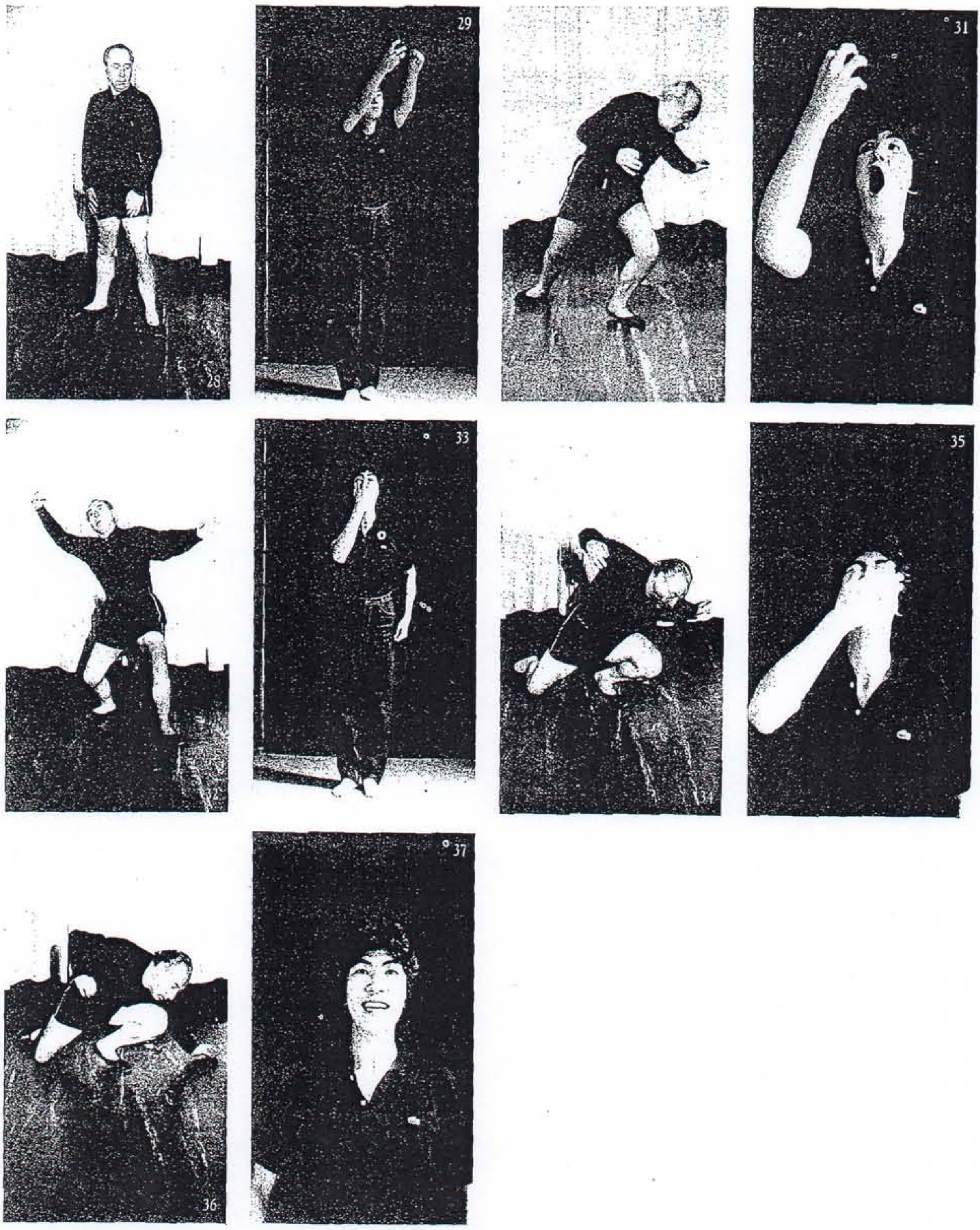
As ações transcendem seu significado ilustrativo por causa dos relacionamentos criados no novo contexto no qual elas são colocadas. Colocadas em relacionamento com algo mais, elas se tornam dramáticas.

Dramatizar uma ação significa introduzir uma transição de tensões que obriga a ação a desenvolver significados que são diferentes do seu significado original.

Montagem, em resumo, é a arte de colocar ações num contexto que faz com que elas se desviem do seu significado implícito.


14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25

14-27. A segunda montagem do ator Etienne Decroux na seqüência B: como se apanha uma flor na mímica.



28-37. A montagem do diretor: a nova seqüência obtida através da elaboração das seqüências dos dois atores, A e B, e as possíveis variações de conteúdo. *Gênesis* 3,6 e *O pai*, de Strindberg, ato I, cena X. Se aplicarmos essa montagem ao nosso tema, Adão e Eva, eis o significado da nova situação que se torna um momento particular do tema geral: (Fig. 28) Adão olha incredulamente...; (Fig. 29) Eva apanha a fruta proibida e está para comê-la; (Fig. 30) Adão: "Prometemos não comer a fruta desta árvore!"; (Fig. 31) Eva persiste, e traz a fruta proibida até a sua boca; (Fig. 32) Adão: "A espada de Deus nos punirá"; (Fig. 33) Eva está para comer a fruta; (Fig. 34) Adão: "Não faça isso!"; (Fig. 35) Eva come a fruta proibida; (Fig. 36) Adão cai... no chão; (Fig. 37) Eva está deslumbrada no conhecimento.

A mesma montagem que aplicamos à história bíblica (Figs. 28-37) também pode ser aplicada à peça *O pai*, de Strindberg: a esposa Laura (novamente Kosuke Nomura é escalado como a mulher) faz com que o Capitão (seu marido) suspeite que ele não é o pai de sua filha. O homem é ridicularizado e esmagado. O diretor usou as ações de Kosuke Nomura (originalmente uma seqüência baseada em apanhar uma ameixa e comê-la) para criar um sinal de adultério e especialmente a imagem da *vagina dentata*, que castra e esmaga o macho. No final Laura diz, "É estranho, mas nunca pude olhar para um homem sem me sentir superior a ele" (*O pai*, ato I, cena X).

NOSTALGIA

NOSTALGIA OU A PAIXÃO POR UM RETORNO

NICOLA SAVARESE

Ulisses, longe de Ítaca, não sofreu de nostalgia. A palavra *nostalgia*, mesmo sendo derivada do grego (*nostos*, "retorno", e *algos*, "dor"), foi usada primeiro no século XVII por um médico holandês. Ele inventou o termo para definir aquele mal particular que aflige as pessoas que são forçadas a viver longe da sua pátria por longo período de tempo. Os primeiros a serem diagnosticados como sofrendo de *nostalgia* foram os imigrantes suíços que deixaram seus lares nas montanhas à procura de trabalho.

Até o fim do século passado a palavra *nostalgia* era usada exclusivamente num contexto médico. Saiu dos livros de medicina e tornou-se parte do vocabulário dos estetas do decadentismo europeu, tomando o significado de um "desejo vago", "melancolia", e com esse significado entrou na linguagem comum.

Usaremos a palavra *nostalgia* aqui em seu sentido original — uma paixão por um retorno — e a enriqueceremos com uma nuança sutil que o poeta italiano Niccolò Tommaseo introduziu em seu famoso dicionário da língua italiana, no qual ele definiu o termo como "o nobre privilégio das nações pobres". Neste sentido, *nostalgia* é uma característica da atividade artística do século XX e para o teatro, em particular, uma definição útil.

O estudo dos atores do passado ou de outras culturas, o estudo do seu comportamento cênico e suas técnicas, data do início deste século, quando praticantes do teatro, diante do aumento da mídia da comunicação de massa, começaram a procurar novas formas de linguagem teatral e uma nova identidade para o teatro.

Atores, dançarinos e diretores cuidaram de heranças que eram histórica e geograficamente distantes da tradição européia. Heranças estas que poderiam inspirar uma alternativa viável ao teatro do século XIX, fornecendo argumentos para uma nova estratégia cultural e, acima de tudo, meios mais diversificados e mais ricos para a linguagem do ator.

Assim nasceram os mitos da Commedia dell'Arte, teatro grego antigo e teatros orientais.

Era natural que essas origens extremamente diversas, muito distantes no tempo e espaço (daí seu caráter mítico e lendário) inspirassem a nostalgia nas imaginações dos artistas. Numa época de mudança eles viram essas fontes distantes como "épocas de ouro" do teatro. Era menos o eterno desejo por uma volta às origens do que pesquisa técnica por um ponto de partida; menos uma vaga nostalgia por um infinito do que pesquisa além dos limites e fronteiras de sua própria cultura.

Não somente foram redescobertas a Commedia dell'Arte, o antigo teatro grego e os teatros orientais, estudados e reinventados, mas também formas mais populares de representação, tais como o circo e o cabaré. Todas essas descobertas enriqueceram as doutrinas e práticas da arte teatral e tiveram uma influência decisiva na cena moderna ocidental.

Estas formas de teatro tinham certas características em comum que podiam ser usadas para se opor ao teatro burguês do século XIX e revitalizar a tradição corrente da linguagem do ator. Era primeiro, antes de tudo, um meio de recusar um certo naturalismo, em favor de uma estética baseada não em mimetismo, mas num sistema de sinais; segundo, a eliminação da barreira entre o ator e o espectador — a famosa "quarta parede" — para novas possibilidades de relacionamentos entre os atores e seu público; e, finalmente, a ruptura das unidades dramáticas por meio de uma montagem de seqüências de ações no espaço e tempo simbólicos.

Atores e diretores, dançarinos e todos os envolvidos em representação assim se viram confrontados com novos exemplos de comunicação teatral, dos quais eles poderiam extrair uma certa liberdade: eles eram exemplos culturalmente prestigiosos, tecnicamente perfeitos e ainda tão suficientemente estranhos que podiam ser retomados e invertidos, mesmo *inventados*, sem as ansiedades que os modelos mais familiares induzem.

A Commedia dell'Arte e os teatros orientais, em particular, propuseram uma arte para o ator que parecia livre de todo condicionamento psicológico. Além disso eram baseados numa técnica corporal meticulosa, que era o único elemento e instrumento do ator capaz de representar as emoções. A tradição da Commedia dell'Arte foi interrompida no século XVIII, mas os atores orientais continuavam ainda a encarnar suas tradições mais antigas, e facilmente se compreendia como eles podiam tornar-se os únicos modelos não apenas diferentes, mas também *vivos* e, portanto, diretamente desfrutáveis.

Obviamente essa nostalgia tinha seus riscos e armadilhas: as modas, a tentação do exótico e do diferente, a interpretação superficial eram também facetas de uma utopia do teatro total que sonhava com uma simbiose com o grande público. Esses fenômenos eram freqüentemente as origens de incompreensões mais ou menos férteis, muitas das quais influenciaram a história do teatro recente. Mas não devemos perder de vista o fato essencial de que o contato direto com culturas teatrais distantes auxiliou os artistas teatrais a descobrirem que a arte do ator é a pedra angular da representação, e que o teatro existe somente porque os atores existem. Este foi o começo de um processo que direcionou a pesquisa teatral no Ocidente para a pedagogia do ator, livre das exigências da produção e do mercado (cf. *Aprendizagem*).

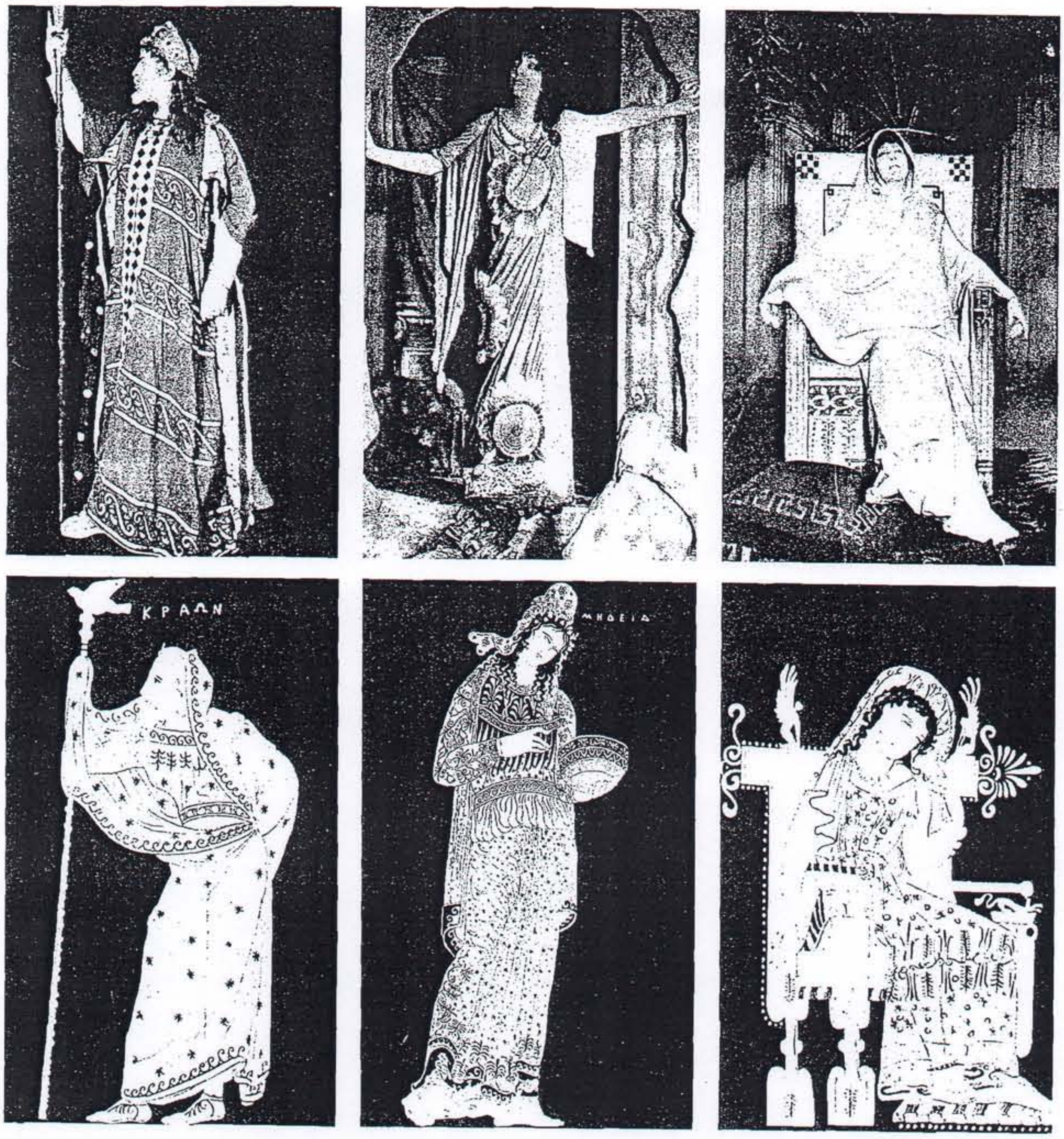
O ator ocidental, que até essa época tinha sido classificado em gêneros diferentes — mímico, dançarino, cantor, ator —, sonhava com unidade e dignidade artística.

Este foi um primeiro resultado: sempre que se aceite como premissa que o ator, além do que possa sentir, é unicamente o que nos mostra no palco, um corpo em ação. Então, podemos explicar melhor as analogias surpreendentes entre a posição e o gesto dos atores, distantes no espaço e no tempo, que nunca seriam corroboradas a não ser pelo que está contido dentro destas páginas. A nostalgia por integridade levou o "indivíduo-ator" a se tornar conhecido etimologicamente como o ator "indivisível".

O segundo resultado possível da nostalgia levou mais tempo para se tornar aparente. Foi a necessidade de redescobrir as origens do Teatro Europeu e a rude pesquisa historiográfica para descobrir realmente quando ocorreu a divisão entre dançarino e ator.

Estudos recentes confirmam que a divisão ocorreu no século XVII, quando o balé e a dança separaram profissionalmente o ator do bailarino. No período renascentista e, acima de tudo, nas representações da Commedia dell'Arte, os atores cantavam, dançavam, recitavam, como fazem os atores do Kabuki e da Ópera de Pequim.

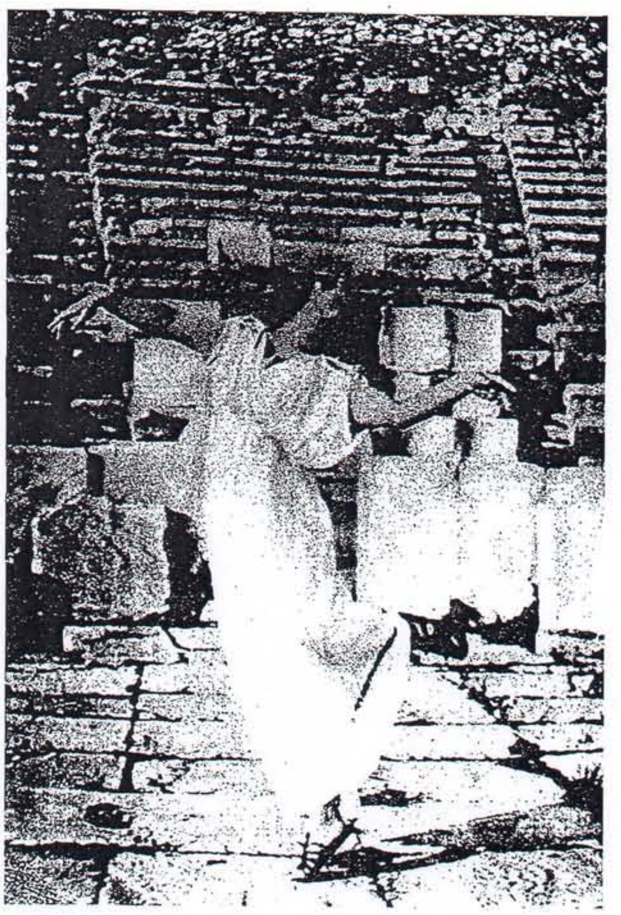
Numa grande extensão a Commedia dell'Arte era baseada na dança do ator, logo é algo supreendente que isto foi pouco considerado nas investigações dos especialistas em dança e mesmo pelos críticos literários.



1-6. Paralelo entre uma pintura de vaso grego e atores da Comédie Française. A justaposição não é nossa, mas apareceu em 1899 na célebre revista Francesa *Le Théâtre*, num artigo de D. B. Laflotte, "Teatro antigo, gestos modernos". O artigo chamou a atenção para as origens do estilo arqueológico que era moda entre os atores franceses da época e extraiu uma analogia entre a sociedade grega e as aspirações socialistas e populistas do fim do século XIX do teatro francês. Os atores: Mounet-Soully (1841-1916) como Creonte em *Antígona*, de Sófocles (Fig. 1); e Sarah Bernhardt (1844-1923), no papel título de *Medéia*, na peça de Catulle Mendés (Fig.2), e no papel título de *Fedra* na peça de Racine (Fig. 3). Como pode ser visto, o desejo de se inspirar nas origens do teatro — isto é, no teatro grego — foi o primeiro e o principal manifesto na cópia do traje, qualificado, entretanto, por uma alusão de liberdade, e com um comportamento genérico trágico; mas não havia ligação real com o comportamento do corpo dos modelos gregos, cuja materialidade parecia antes ser negada, quase contradita pelas atitudes físicas mais claramente retóricas dos dois atores franceses.

O processo de trabalho dos artistas da Commedia dell'Arte, além da criação coletiva da história (do texto), concentrava-se, sobretudo. na pesquisa e na composição de uma partitura de movimentos, acrobacias e gestos ligados às personagens fixas das máscaras. Entretanto, o fator essencial desse trabalho era a invenção de ações precisas e em grande parte codificadas que apareciam como uma espécie de verdadeiras seqüências dançadas (cf. F. Taviani, *A linguagem energética na historiografia*). Assim o ator não somente tinha de falar, cantar e tocar pelo menos um instrumento musical, mas também tinha de ser um dançarino e acrobata. Eles faziam saltos que desafiavam a morte, e alguns caminhavam na corda bamba enquanto recitavam algum texto excitante e mercurial. Eles certamente executavam proezas de grande dificuldade, que exigiam grande agilidade, e esta natureza espetacular trouxe fama a muitos atores e grupos da Commedia dell'Arte. E então, como se oito atos não fossem suficientes, a representação sempre terminava com um conjunto musical e danças.

O resultado desta especialização na Commedia dell'Arte pode ser resumido, após considerar estudos recentes, como sendo a necessidade de competição para os artistas profissionais, a necessidade de representar perante platéias diferentes, isto é, em termos de casta e linguagem (muitos artistas emigraram para a Europa, particularmente para a França), e a necessidade incidental de compensar a iluminação sombria, e , por causa da máscara, a expressividade reduzida do rosto, pelo uso do potencial total do corpo em ação. Naturalmente suas danças não eram convencionais, como um *minueto* ou uma *sarabanda*, mas pessoais, num estilo intimamente ligado à personagem e acima de tudo ao ator.



7. Isadora Duncan (1878-1927) numa dança inspirada pela Grécia clássica. Duncan interpretou o mito da dança grega de um modo antiacadêmico, como um retorno "às origens", um meio de dar à dança uma nova orientação sem ofender a tradição do balé clássico, mas antes trabalhando com outros princípios dinâmicos.

Do ponto de vista profissional essa maneira de compor ações particulares para cada personagem, que transformaram suas maneiras de se movimentar numa dança, não devia ser muito diferente da composição da personagem pelos atores do Kabuki e da Ópera de Pequim, que criam personagens de acordo com suas tradições multisseculares.

A dança do ator chegou à França com a Commedia dell'Arte e entrou na corte pelas comédias-balés de Molière e Lully. Molière tinha sido um aluno dos atores italianos e estava bem familiarizado não só com as técnicas, mas também com a importância dramática e espetacular das ações dançadas. Este aspecto do interesse de Molière não foi suficientemente investigado. Ele não somente foi um dramaturgo, mas também ator, mímico, cantor, bailarino, assim como os italianos dos quais foi atentíssimo aprendiz. É certo que sua companhia também dançava balés curtos nos intervalos, enquanto excursionava pelas províncias, e freqüentemente seu nome aparecia na lista dos dançarinos. Este aspecto do trabalho de Molière culminou nas comédias-balés que, com a colaboração de Lully, tornaram-se bem conhecidos. Este estilo, ou melhor, gênero, foi considerado de importância secundária em relação ao aspecto superior dramatúrgico de sua criação. Tanto os historiógrafos quanto os críticos literários enfatizaram em excesso este segundo aspecto. Théophile Gautier, entretanto, no século XIX, lamentava que as obras de Molière não fossem representadas com todos os artifícios previstos pelo autor, como por exemplo o balé de *O doente imaginário*.

Há uma semelhança íntima entre os métodos composicionais da Commedia dell'Arte e o balé. Nas fases iniciais do teatro moderno, a dança e o teatro não eram considerados separadamente, a única distinção era baseada na hierarquia da habilidade que um ator ou grupo de atores tinha. Esta unidade original sustentava alguma importância na prática do Teatro Ocidental e pode ser resumida em duas partes.

Primeira: se é verdade que originalmente não havia distinção clara entre ator-dançarino no Teatro Ocidental, então a idéia de que há uma semelhança (não obstante as diferenças culturais básicas) entre os métodos e a prática dos atores-dançarinos ocidentais e orientais é conseqüente. Também os atores-dançarinos ocidentais tinham de aprender técnicas "extracotidianas" que deveriam ser aprendidas conforme uma disciplina fundada no aprendizado de uma partitura de ações, passos e movimentos prefixados.

A representação era, de fato, o fruto de todos os elementos previamente investigados, combinados e compostos numa história que poderia, de tempo em tempo, mudar de acordo com as exigências dos atores, do público ou do produtor.

Segunda: esta perspectiva inicial do moderno Teatro Ocidental não resulta da historiografia teatral. A história do Teatro Ocidental privilegiou não uma idéia e concepção do teatro baseada no processo original criativo e produtivo do ator, mas uma imagem do teatro, no auge do momento em que suas premissas históricas foram elaboradas, segundo esquemas, isto é, longe das práticas teatrais. Ao lidar com os trabalhos do século XIX, destacou-se naturalmente a qualidade dramatúrgica e ideológica do trabalho e não a arte do ator.

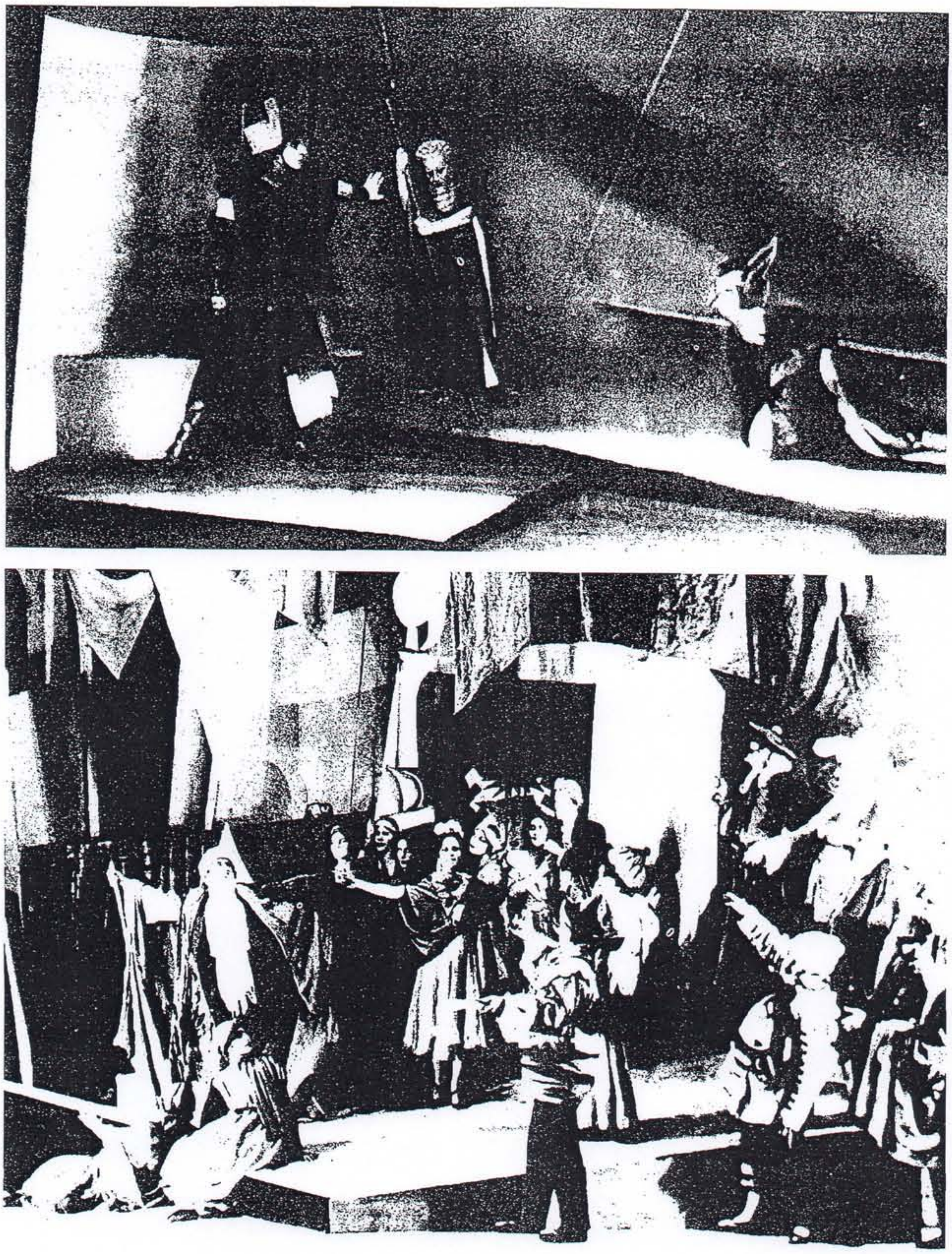
Continuando nesta linha, a história do teatro escolheu ignorar o tratado de Domenico da Piacenza (*Sobre a arte de bailar e dançar*, 1435), por exemplo, relegando-o à história do balé. Pela primeira vez no Ocidente este trabalho considerou a base da dança como uma arte autônoma e afirmou os métodos de compor movimento cênico como formando a base da profissão de ator-dançarino, seja ele um expoente da Commedia dell'Arte ou das grandes tradições orientais.

Ao lado dessas importantes afirmações — a necessidade de técnicas, de estabelecer movimentos, para extensão total de movimentos no espaço de representação — Domenico da Piacenza sugeriu dois tipos fundamentalmente diferentes de passo de dança: o "natural" e o "acidental". O primeiro deriva dos movimentos naturais, ao passo que o segundo resulta de uma elaboração artificial e artística.

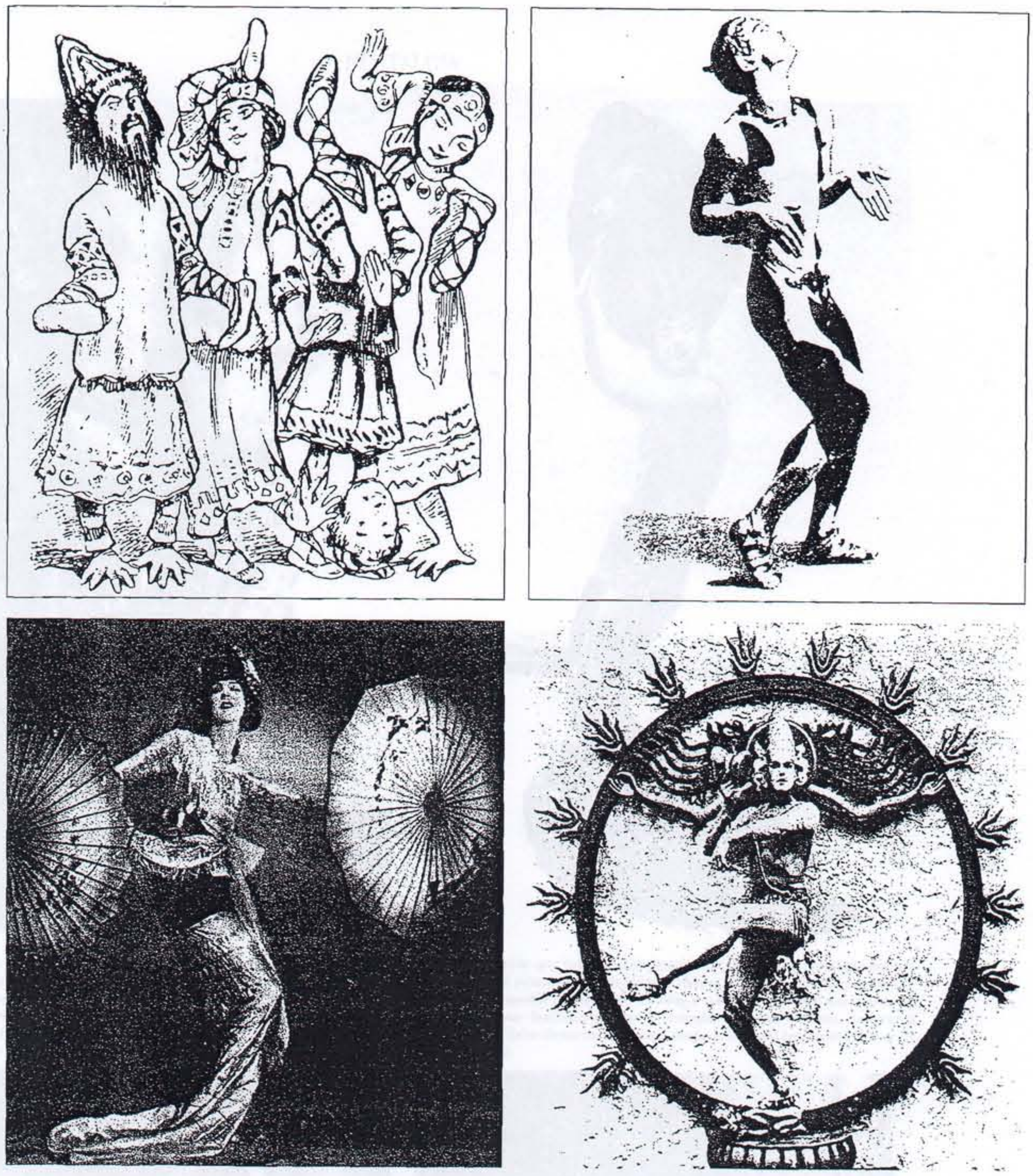
Do ponto de vista da antropologia teatral não é difícil reconhecer nessas definições a distinção entre movimentos "cotidianos" e "extracotidianos". De fato, Domenico da Piacenza, com sua separação, tendeu a estabelecer tanto a diferença entre a dança popular improvisada e a mais refinada, a dança nobre das cortes, assim como a profissão de dançarinos, que, aprendendo a fixar passos — extracotidianamente —, poderiam colocá-los numa seqüência, numa coreografia pessoal e distinta, criando novas interpretações.

Seus alunos, Antonio Cornazano e Guglielmo Ebreo, seguiram seus passos e estavam acima de tudo interessados na dança "fabricada", que foi construída não numa simples reorganização de passos, mas com base num conto, numa história.

Assim quais eram as características básicas dessas primeiras representações de dança no Ocidente? Música, atores, movimento cênico e história, juntos eles formavam um único complexo, que poderia ser repetido sem a perda da criação original e com todas as vantagens do profissionalismo do ator-dançarino, o público e o produtor. De fato, o arranjo e os movimentos aprendidos poderiam mudar e serem combinados para formar novas histórias e novas representações, sem necessidade de voltar a uma página clara e encontrar passos totalmente novos a cada época. Enfim, era um método, uma técnica profissional de composição econômica, muito semelhante à adotada depois pelos atores da Commedia dell'Arte, e que está na raiz da profissão teatral dos atores-dançarinos orientais.

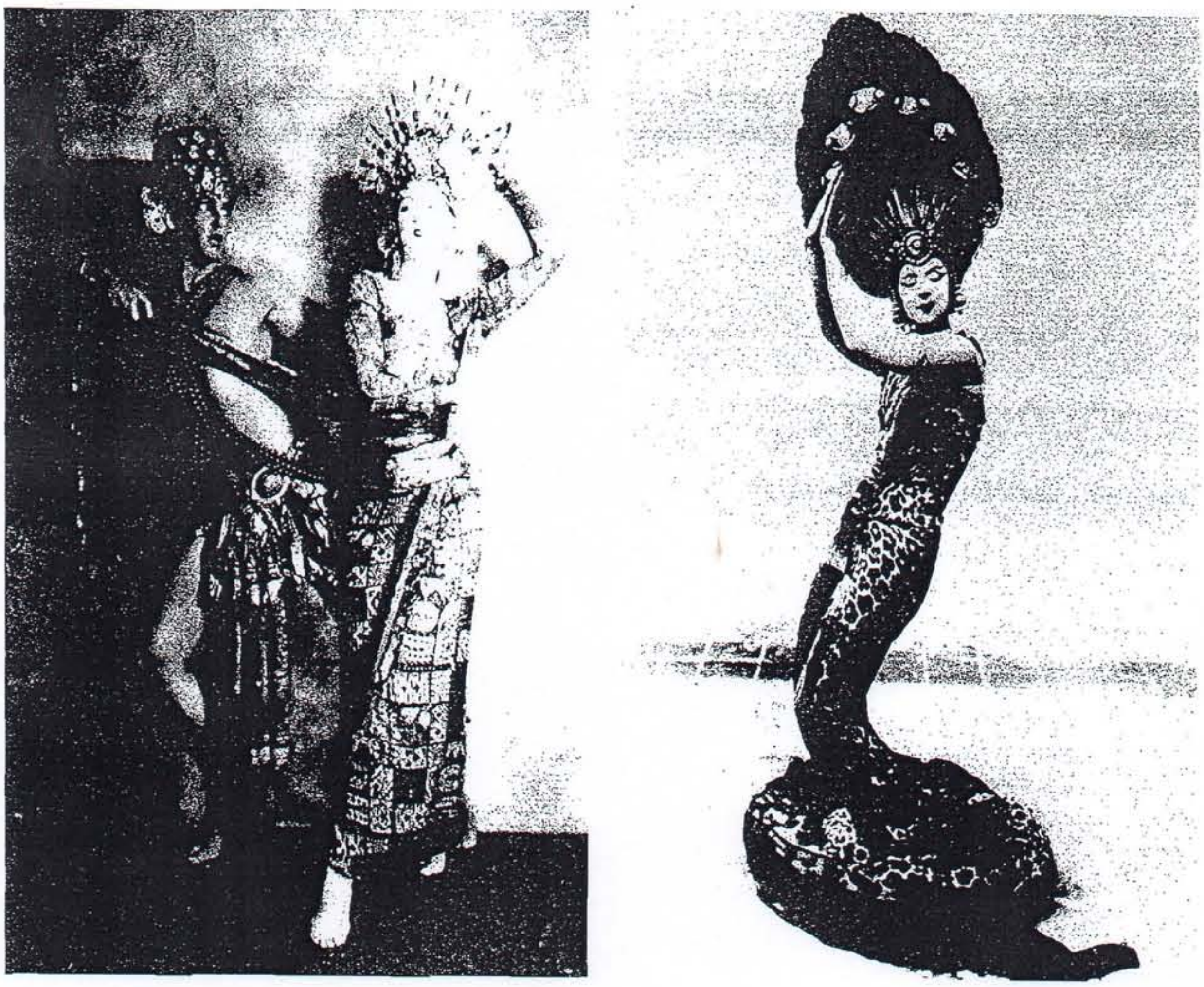


8.9. Em cima, cena da montagem de *Fedra*, de Racine, dirigida por Aleksandr Tairov (1885-1950) no Teatro de Câmara de Moscou (1921). A tendência dos diretores europeus do início do século XX para a assim chamada modernização dos textos clássicos, que levou a muitas combinações de peças antigas com arte moderna, é claramente reconhecida nessas imagens. Aqui, especificamente, o tema grego levantado por Racine é apresentado numa cenografia que, embora respeite a simplicidade e a geometria gregas, é baseada no cubismo futurista; em baixo, cena final da montagem de Vakhtangov do *Turandot* de Carlo Gozzi no Terceiro Studio do Teatro de Arte de Moscou, em 1922. O mundo mítico da Commedia dell'Arte era considerado como sendo um elemento de pura teatralidade: pura nostalgia pelo passado, introduzida numa reconstrução que não era nem superficial nem mimética, se prepara para tornar-se nostalgia pelo futuro.

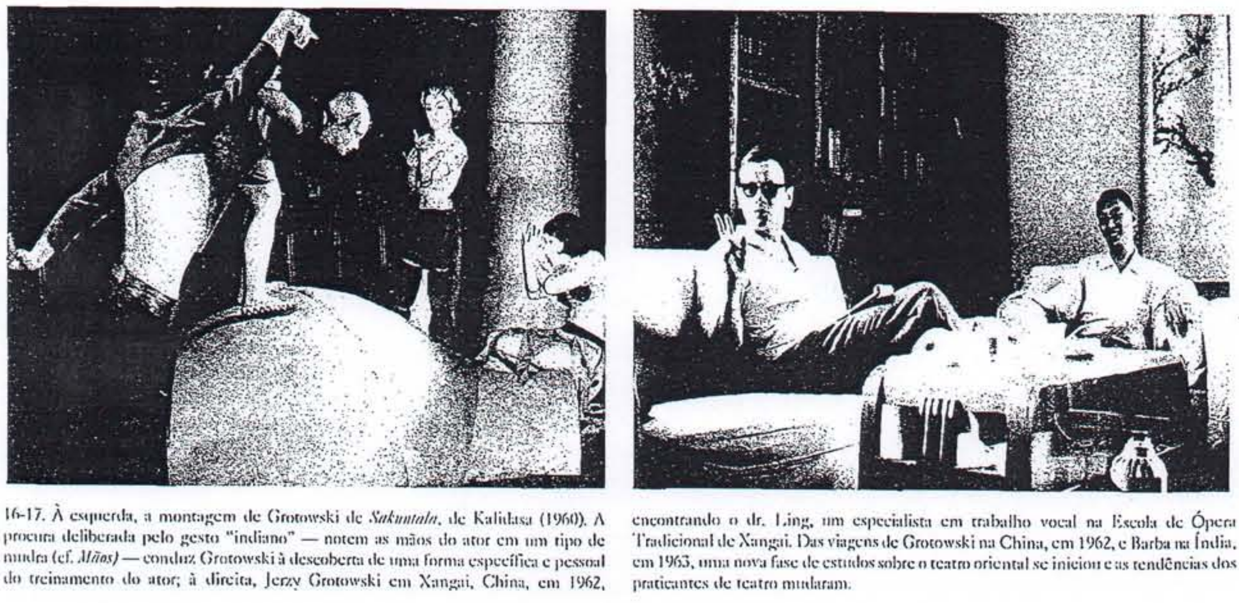


10-13. Em cima, à esquerda, caricatura da coreografia de Nijinsky para o balé *A sagração da primavera* sobre música de Stravinski), por Joel, no *Le Théâtre à Paris* em 1913. O texto que acompanhava o desenho advertia que a coreografia parecia ter invertido as partes do corpo, em particular a cabeça com as extremidades. Tentativas antiacadêmicas para reformar a dança não eram sempre aceitas e compreendidas pelo público e pelos críticos: *A sagração da primavera* foi considerada como sendo o fracasso mais ressonante de Nijinsky como coreógrafo.

Em cima, à direita, Vaslav Nijinsky (1890-1950) em *L'Après-midi d'un faune* (Londres, 1912). Nijinsky, como Duncan, era inspirado pela Grécia clássica e fez uso de imagens que poderiam auxiliá-lo a romper com a abordagem acadêmica do balé clássico. O auge desta pesquisa foi a coreografia para *L'Après-midi d'un faune*, que criou um escândalo por causa do realismo dos movimentos. Em baixo, à esquerda, Ruth Saint-Denis numa dança de pavão inspirada na Índia; em baixo, à direita, Ted Shawn na *Dança cósmica de Shiva*, coreografada durante excursão de Denis e Shawn pela Índia.



14-15. A carreira de Ruth Saint-Denis (1877-1968) poderia ser considerada um exemplo clássico de relacionamento de bailarinas ocidentais com a dança do teatro oriental. Interessada em dança primitiva e oriental, Ruth Saint-Denis de fato começou sua carreira apresentando espetáculos extremamente exóticos. Após viajar pela Ásia com Ted Shawn — seu parceiro tanto no trabalho quanto na vida — ela começou a pesquisar as raízes de várias danças orientais, ela mesma se familiarizando com os aspectos técnicos essenciais que havia somente intuído previamente, e transformando seu exotismo inicial primitivo numa habilidade técnica e artística. A influência de Denishawn, a companhia de dança que ela dirigiu com Ted Shawn, é unanimemente considerada como fundamental sobre a formação da dança moderna. As fotos: à esquerda Ruth Saint-Denis em 1923 numa dança de Mianmá (veja também fotos de Denis e Shawn).



16-17. À esquerda, a montagem de Grotowski de *Sakuntala*, de Kalidasa (1960). A procura deliberada pelo gesto "indiano" — notem as mãos do ator em um tipo de mudra (cf. *Mãos*) — conduz Grotowski à descoberta de uma forma específica e pessoal do treinamento do ator; à direita, Jerzy Grotowski em Xangai, China, em 1962, encontrando o dr. Ling, um especialista em trabalho vocal na Escola de Ópera Tradicional de Xangai. Das viagens de Grotowski na China, em 1962, e Barba na Índia, em 1963, uma nova fase de estudos sobre o teatro oriental se iniciou e as tendências dos praticantes de teatro mudaram.

OMISSÃO

Antigamente as pinturas eram iniciadas e concluídas em fases. Cada dia trazia algo novo. Uma pintura era uma soma de acréscimos. No meu caso uma pintura é uma soma de destruições. Primeiro faço a pintura, depois a destruo. No fim, porém, nada é perdido. O vermelho que removi de um lugar é usado em outro lugar.
(Picasso)

Aquilo que o ator não faz é interessante.
(Zeami)

Fragmentação e reconstrução

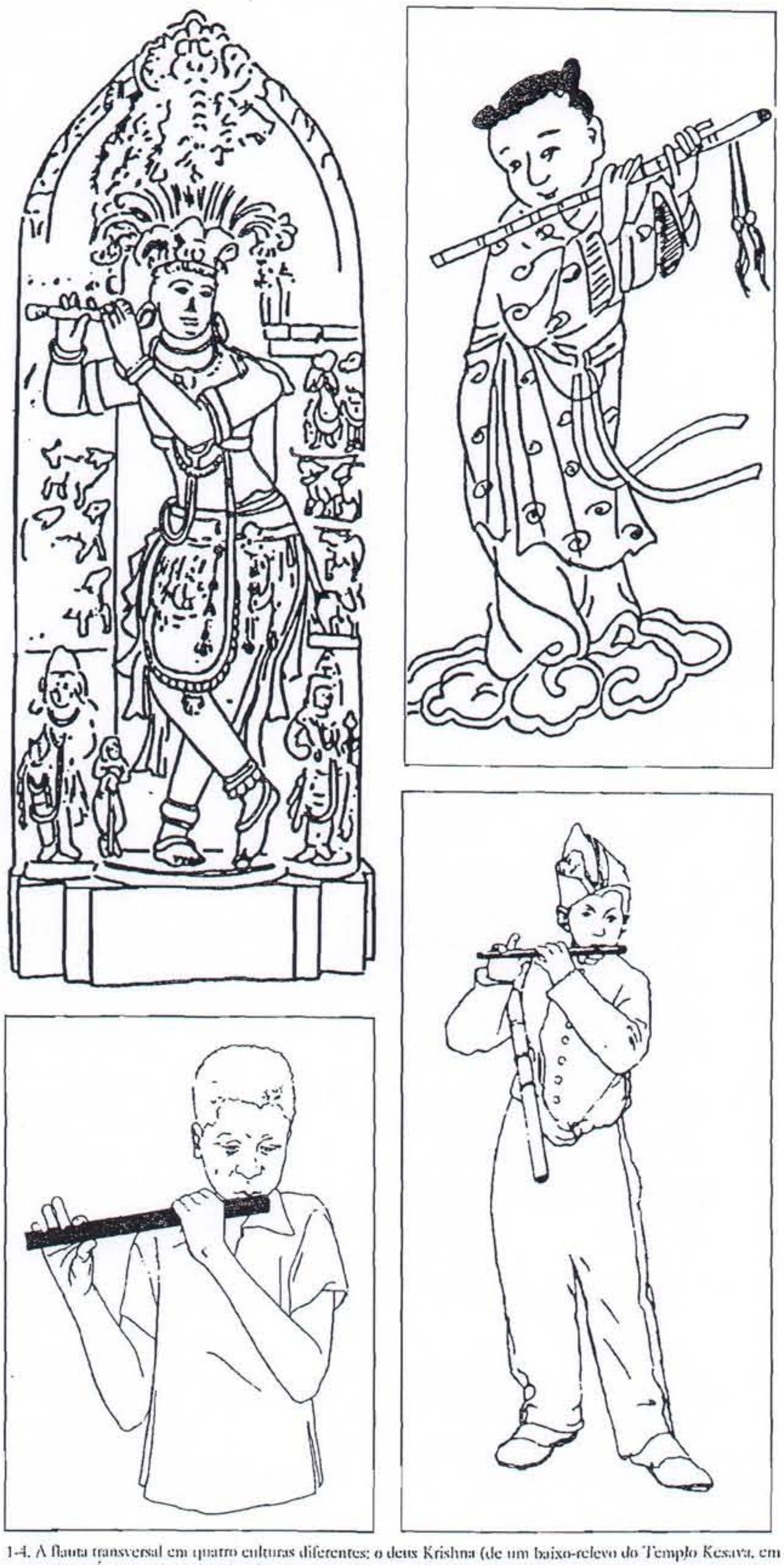
> "Vista à distância, uma cidade é uma cidade e uma paisagem é uma paisagem; mas, pouco a pouco, conforme se aproxima, aparecem casas, árvores, telhados, folhas, hastes de grama, formigas, pernas de formigas, *ad infinitum*."

Comentando essa declaração de Pascal, diz o diretor de cinema Robert Bresson:

> "A fragmentação é indispensável se não se deseja cair na descrição. Seres e coisas devem ser vistos em suas partes separadas. Isole essas partes. Faça-as independentes a fim de dar-lhes uma nova dependência."

A vida do corpo de um ator em cena é o resultado da eliminação: do trabalho de isolar e acentuar certas ações ou fragmentos de ações. Richard Schechner define esse processo como a "restauração do comportamento" (cf. *Restauração do Comportamento*). Exatamente da mesma maneira que o diretor de cinema faz uma montagem cortando seu filme e reunindo as seqüências escolhidas, um diretor ou coreógrafo pode trabalhar o "fotograma" das ações de um ator ou dançarino. Quando isso é feito, os segmentos dos movimentos das ações do ator ou dançarino parecem muito mais complexos do que os movimentos cotidianos. A partitura de um ator é o resultado da dramaturgia e montagem, trabalhada primeiro pelo ator e depois pelo diretor, isto é, ela é o resultado do trabalho baseado em desmantelamento e reconstrução. Cada ação é analisada de acordo com seus impulsos e detalhes individuais e é, posteriormente, reconstruída numa seqüência cujos fragmentos iniciais podem agora ser ampliados ou movidos para uma nova posição, sobreposta ou simplificada.

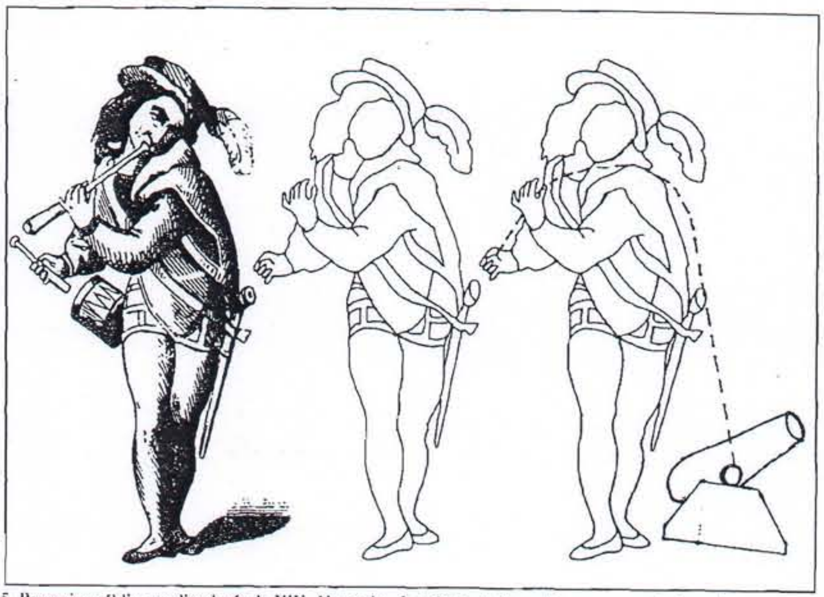
A omissão é o princípio imediatamente evidente tão logo se começa a eliminar certos elementos visíveis, tais como acessórios ou instrumentos, das ações do ator. A flauta é um instrumento tão antigo e popular que é encontrada em todas as culturas humanas (Figs. 1-4). Para tocar a flauta transversal é necessário forçar o tronco a assumir uma posição inclinada particular em relação ao resto do corpo; a cabeça também deve estar ligeiramente inclinada, de modo que a boca e os dedos possam repousar confortavelmente nas aberturas do canudo. Esta posição lembra o *tribhangi* indiano (cf. *Equivalência*).



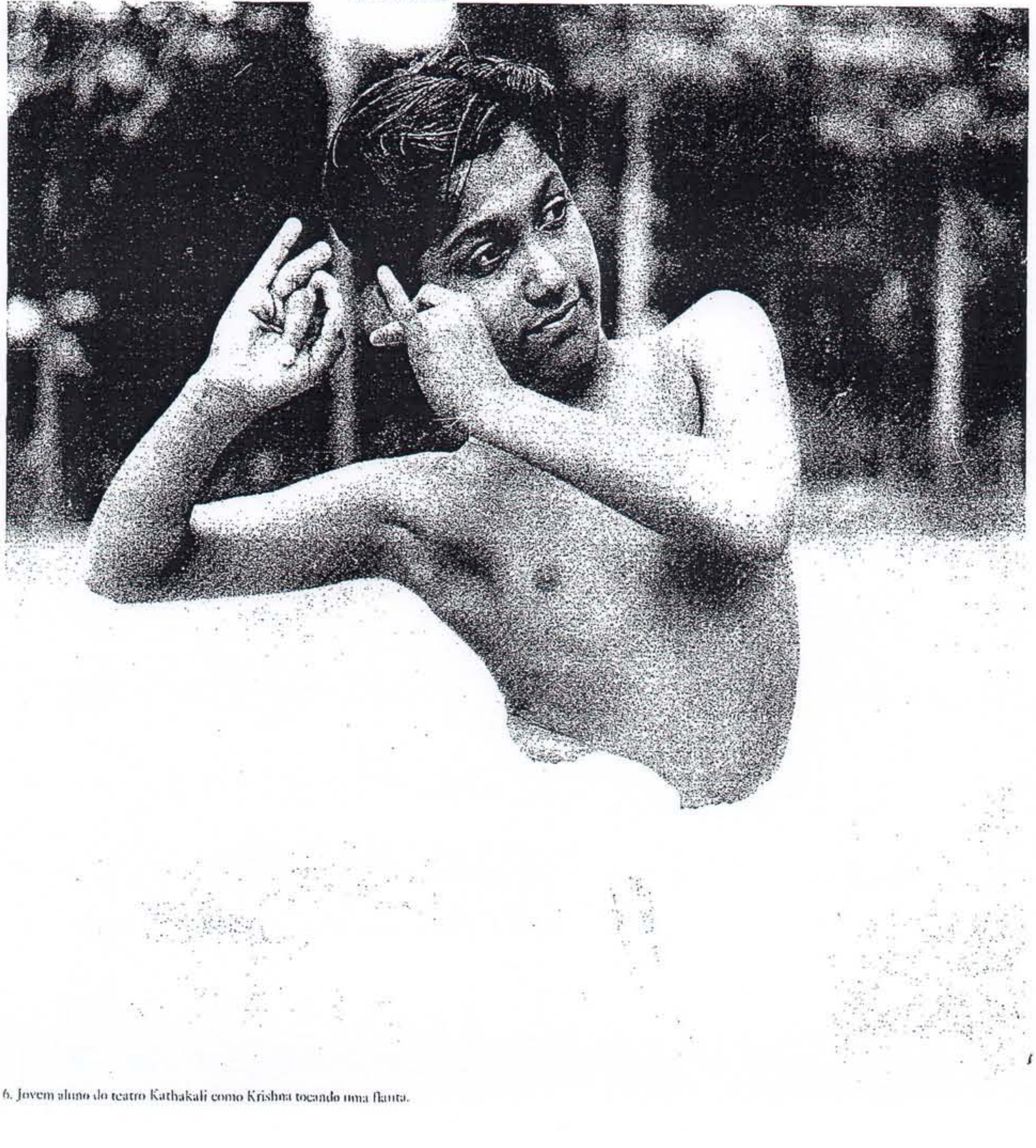
1-4. A flauta transversal em quatro culturas diferentes: o deus Krishna (de um baixo-relevo do Templo Kesava, em Somnathpur, Índia); o deus Hanxianzi, patrono dos músicos na China (de uma gravura popular chinesa); a flauta sul-africana, o *unka ya lehlake*; e o flautista numa banda militar francesa, em *O flautista do regimento* (1866, de Edouard Manet).

A posição da flauta é realmente uma das mais familiares na dança indiana: de fato, ela representa o próprio deus Krishna. A posição também pode ser mantida sem o instrumento: tão logo o instrumento é retirado (Fig. 5), uma imagem completamente diferente aparece. O jogo de tensões permanece, mas a ação e a posição, extraídas de seus contextos necessários, originais, históricos, psicológicos e causais, tornam-se um comportamento sobre o qual tanto o ator quanto o diretor ou coreógrafo podem trabalhar subseqüentemente.

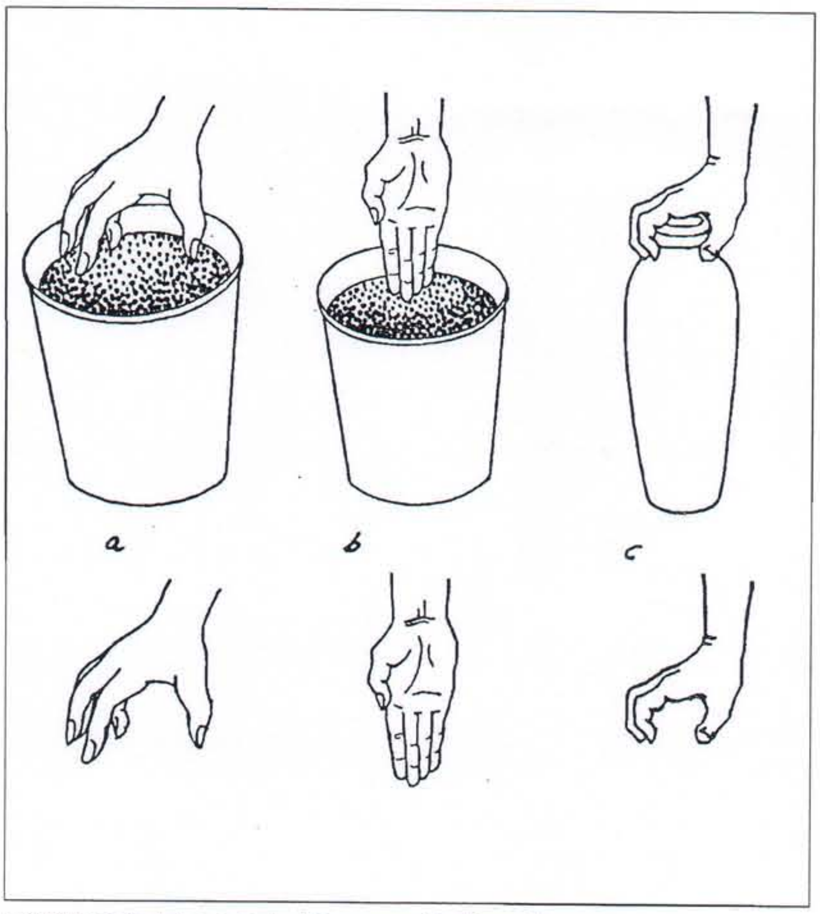
Neste caso, a omissão do elemento visível torna independentes a ação e a posição: apesar de elas manterem toda a sua organicidade, podem adquirir uma nova dependência e, portanto, um novo significado. O ato de tocar uma flauta no teatro Kathakali não é mais uma ação em si, mas indica a chegada de Krishna, cuja presença divina é anunciada pelo som da flauta (Fig. 6).



5. Pregoeiro público medieval, século XIV, Alemanha. A omissão da flauta dá um novo valor à posição, uma nova disponibilidade, mas a posição permanece intacta e poderia ser usada como um fragmento num contexto completamente diferente.



6. Jovem aluno do teatro Kathakali como Krishna tocando uma flauta.



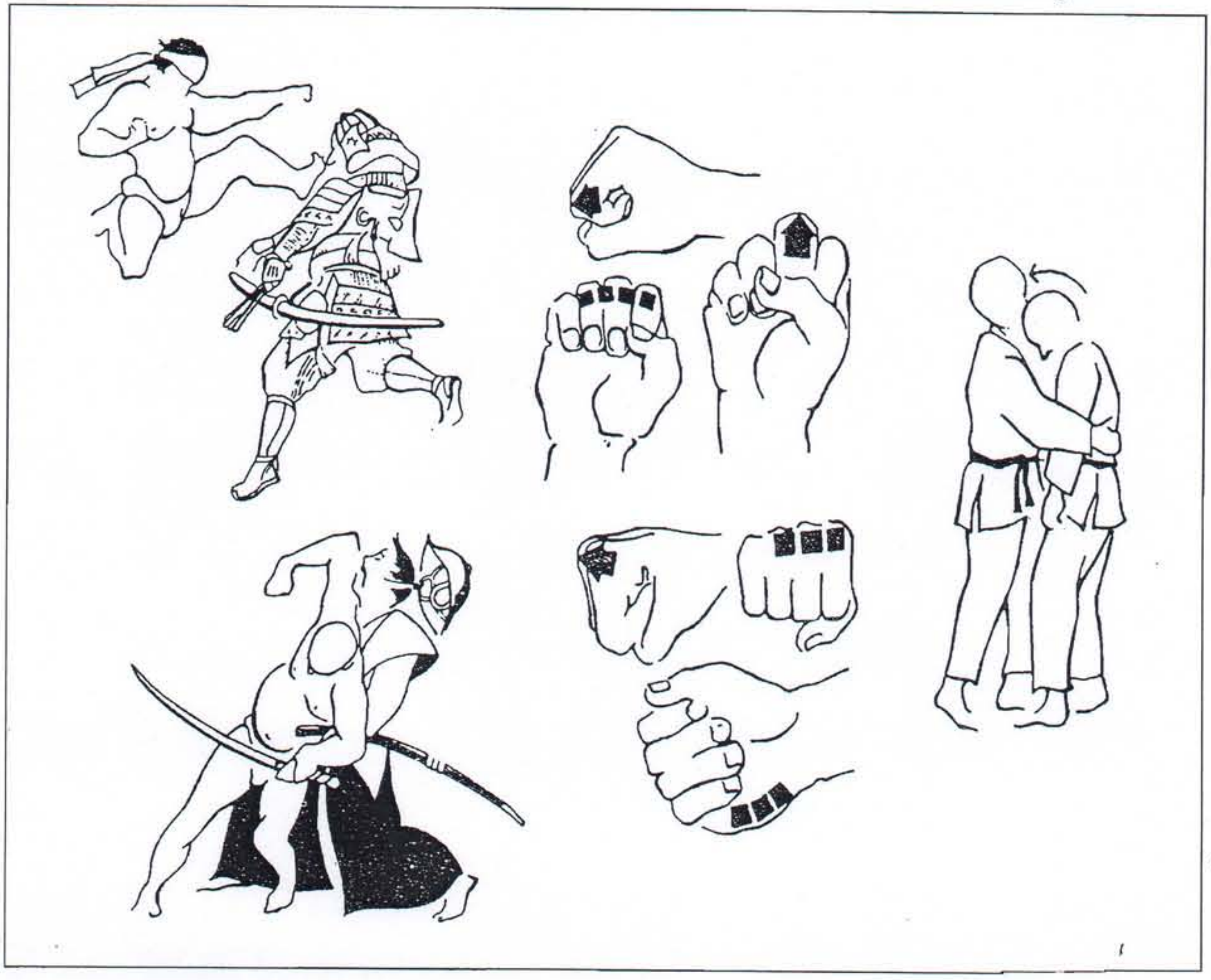
7. *Kanshu* ou técnica da "penetração da mão" nas artes marciais chinesas e japonesas.

A virtude da necessidade

A virtude da omissão não é apenas um jogo teatral. Ela é a regra lógica de uma *síntese*. Nas artes marciais chinesas e japonesas, as posições dos dedos — a articulação característica da mão como uma garra ou pá achatada — são evidências de uma omissão e uma síntese usadas tanto no treinamento quanto na prática, que ajudam o praticante a controlar seus músculos, mesmo os da mão, pouco usados. Esta é a técnica conhecida como *Kanshu* ou "penetração com a mão".

Uma das origens desta técnica está na ocupação japonesa de Okinawa há cerca de quatrocentos anos atrás. Os habitantes da ilha eram proibidos de carregar qualquer tipo de arma e, assim, para se defenderem dos invasores, desenvolveram o *karatê* a um tal grau que eram capazes de quebrar a armadura e desviar golpes de espada com punhos nus (Fig. 8).

A técnica *Kanshu* também se originou de um antigo método chinês de treinamento (Figs. 7a e 7b): um vaso ou jarra era preenchido com um pó leve e o aluno treinava mergulhando sua mão no pó em diferentes posições. Gradualmente, o pó é substituído por arroz, areia, feijões e, finalmente, pedras. Da mesma maneira simples e eficiente, o gesto de agarrar firmemente é treinado: o aluno pega uma grande jarra de terracota pela borda, segurando-a e carregando-a por um longo tempo (Fig. 7c). No começo, a jarra está vazia; conforme avança o treinamento, ela é preenchida com areia ou água.



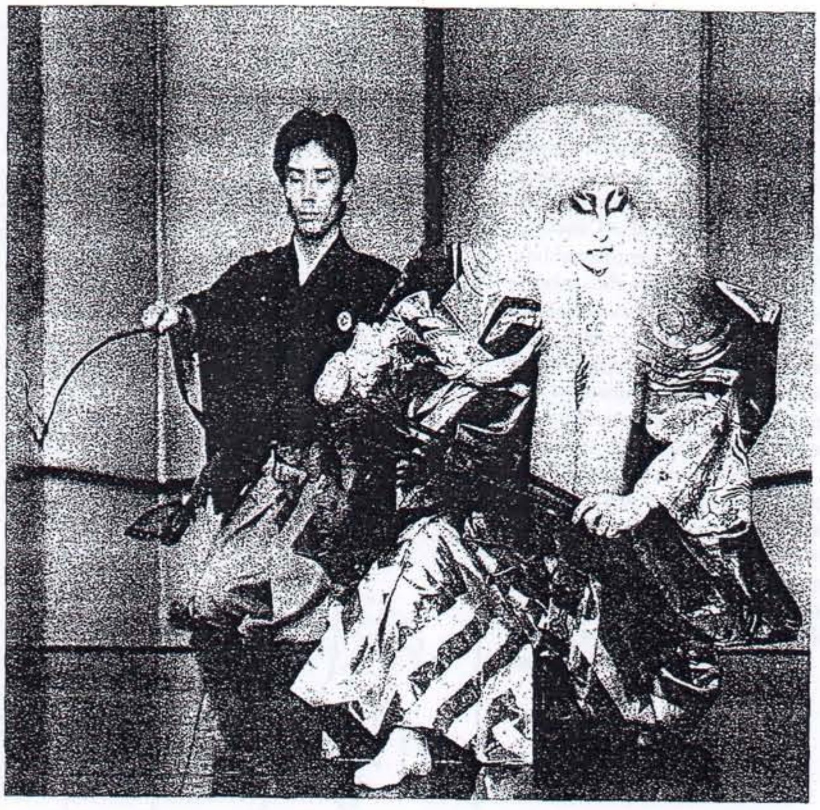
8. A omissão de armas no *karatê*: a cabeça, os braços, os punhos e os pés como armas naturais.

Para representar a ausência

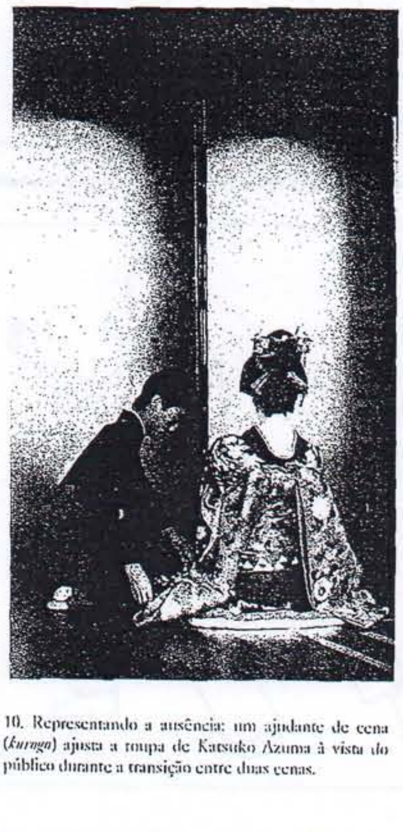
Já observamos, quando lidamos com o princípio da equivalência, como na mímica os braços não são considerados essenciais em comparação ao corpo. Decroux usa, freqüentemente, um processo de concentração de energia apenas no tronco; o mesmo é feito em muitas tradições orientais. Os elementos superficiais de uma ação são eliminados de modo que seu aspecto necessário, essencial, pode tornar-se mais claro. A oposição assim criada entre a força que empurra para a ação e a força que retém a ação produz essa espécie particular de energia, que definimos como *energia no tempo* (cf. *Energia*). Isso é o que ocorre quando o ator elimina um acessório ou uma parte de si mesmo; mas o que acontece quando o ator se omite inteiramente, porém sem deixar o palco?

No teatro e na dança ocidentais, o uso dos bastidores permite ao ator sair de cena para mudar de roupa ou personagem fora da visão do espectador. As representações orientais, originalmente apresentadas externamente, usam um grande número de convenções que são comumente aceitas pelos espectadores. De fato, os espectadores aceitam a presença no palco de ajudantes que auxiliam e facilitam as ações do ator (Fig. 9) e também que o ator volte suas costas para eles. Esta ação foi severamente proibida no teatro ocidental, onde a frontalidade forçou o ator a andar para trás, a fim de não ofender o espectador.

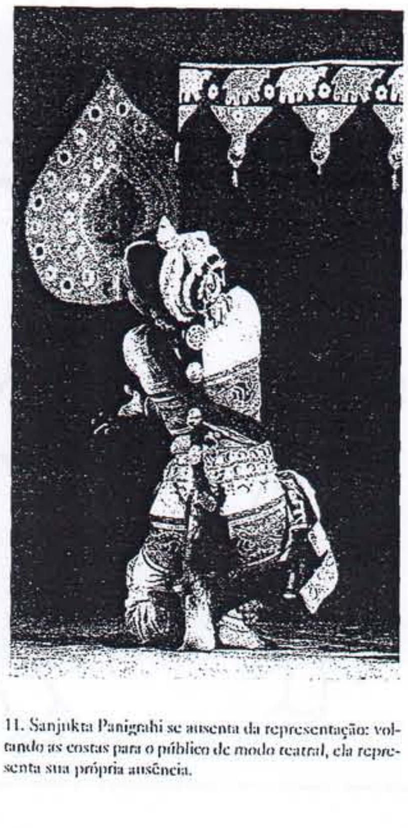
Os atores orientais, entretanto, não abusam dessa convenção. Ao contrário, eles estão cientes de que são vistos mesmo que não possam ver. Vemos aqui dois exemplos: Katsuko Azuma (Fig. 10), inclinando-se para trás e mostrando assim o decote do quimono (considerado erótico e elegante), e Sanjukta Panigrahi sentada numa posição desconfortável, com seu rosto oculto, exibindo sua longa trança preta (também considerada erótica e elegante) e sua mão, que gesticula de uma maneira quase convidativa (Fig. 11).



9. Katsuko Azuma fazendo a dança de Shojo, uma espécie de leão-macaco da mitologia japonesa. As borboletas, atraídas pelas flores, agitam-se ao redor de Shojo e o irritam. Elas são ligadas a uma vara flexível de bambu e manipuladas por um *Kurogo* (ou *Kurombo*), literalmente "homem preto" ou "nada". Silencioso ajudante de cena, o *kurogo* é um elemento altamente apreciado, essencial na economia dos teatros clássicos japoneses: sua presença, indispensável na mudança de roupa à vista total do público e na colocação de acessórios no palco durante a representação, elimina a ilusão de realismo do palco japonês.



10. Representando a ausência: um ajudante de cena (*kurogo*) ajusta a roupa de Katsuko Azuma à vista do público durante a transição entre duas cenas.



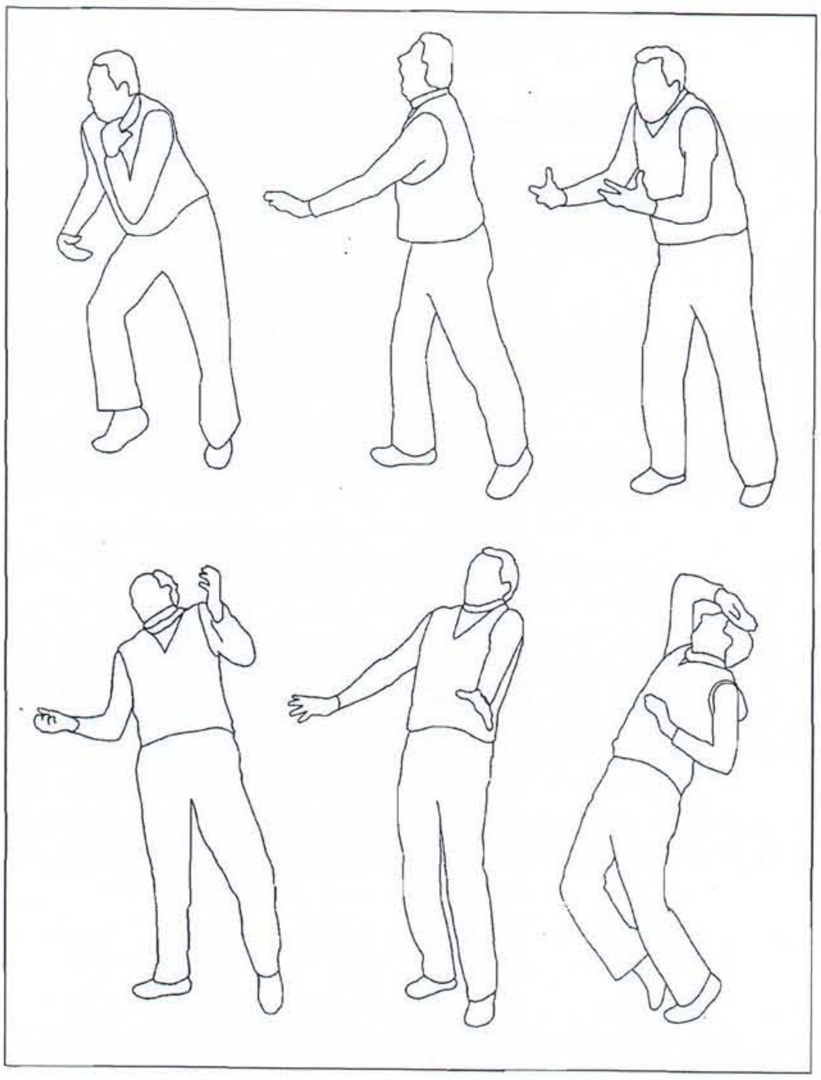
11. Sanjukta Panigrahi se ausenta da representação: voltando as costas para o público de modo teatral, ela representa sua própria ausência.

A virtude da omissão

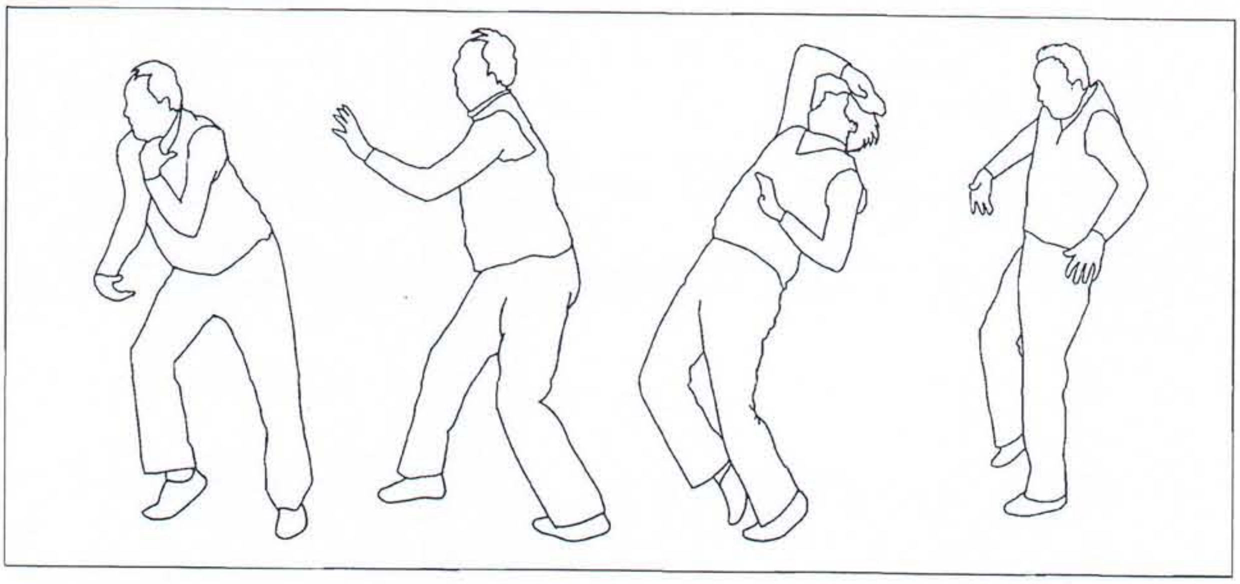
A virtude da omissão no teatro, mas também nas artes marciais e figurativas, é condição necessária para obter uma síntese: no caso das artes marciais ela reforça a funcionalidade; no teatro, reforça o *bios* cênico, a presença do ator.

Dario Fo, famoso por seu trabalho como ator/dramaturgo, compõe suas personagens selecionando cuidadosamente certas ações e reações físicas, ou mesmo fragmentos de ações. Ele omite todas as passagens explicativas e comportamentos que seriam necessários na composição de um elo entre essas ações e fragmentos: ele cria uma síntese dramatúrgica, da qual ele mesmo é o material, o instrumento e o autor (Fig. 12).

Talvez não seja uma coincidência que os gibis são, obviamente, o resultado de uma escolha feita pelo desenhista: *to strip* (do inglês) também significa rasgar em pedaços, e *strip*, *tira de quadrinhos*, é, portanto — também — o resultado de uma série de cortes e omissões (Fig. 13).



12. Dario Fo numa série de ações e reações físicas que ilustram a síntese em sua representação, *A história de um tigre* (demonstração no ISTA de Volterra, 1981).



13. A riqueza e força da partitura de Dario Fo (Fig. 12) torna possível isolar cada ação simples e, então, reuni-la em nova síntese. Na nova seqüência as quatro posições são usadas numa história diferente, com sua própria e nova composição dramática e seu próprio significado, exatamente como acontece numa tira de história em quadrinhos.

OPOSIÇÃO

Manet é o melhor de todos nós: ele constrói luz com o escuro.
(Camille Pissarro).

A dança das oposições

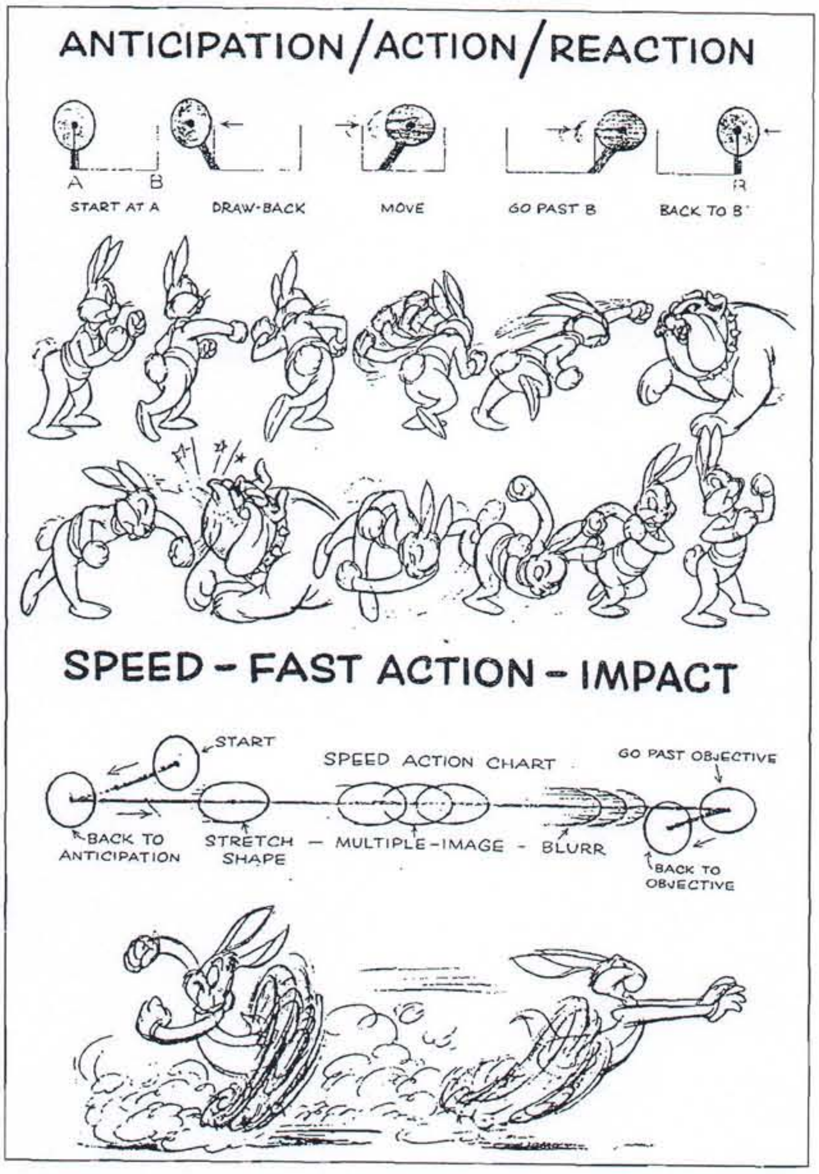
"Se, de fato, desejamos compreender a natureza da dialética no nível material do teatro, é necessário estudar os atores orientais. O princípio da oposição é a base sobre a qual eles constroem e desenvolvem todas as suas ações (...).

O ator chinês sempre começa uma ação com o seu oposto. Por exemplo, para olhar uma pessoa sentada à sua direita, um ator ocidental usaria um movimento direto e linear do pescoço. Mas o ator chinês, assim como a maioria dos outros atores orientais, começaria como se quisesse olhar para o lado oposto. Então, mudando repentinamente a direção, voltaria seu olhar para a pessoa escolhida. De acordo com o princípio da oposição, se se deseja ir para a esquerda, começa-se indo para a direita, então pára-se subitamente e volta-se para a esquerda. Se se deseja agachar, primeiro se levanta na ponta dos pés e então se agacha.

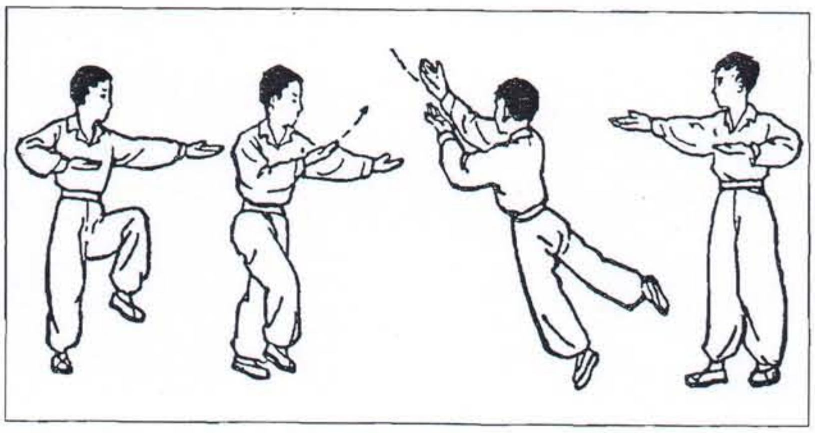
A princípio, pensei que isso fosse uma convenção cênica usada pelo ator chinês para ampliar as ações, tornando-as mais perceptíveis, criando um efeito de surpresa e guiando a atenção do espectador. E isso é indubitavelmente verdadeiro. Agora eu sei que essa convenção não está limitada ao teatro chinês, mas é uma regra que pode ser encontrada em todo o Oriente.

Se se observa uma dançarina balinesa, um ator de Nô (mesmo quando executa o simples gesto de segurar um leque em frente ao rosto), um ator de Kabuki no estilo *aragoto* ou *wagoto* (Fig. 7, *Equivalência*), uma dançarina clássica indiana ou de Khon tailandês, percebe-se que os movimentos não seguem nunca por linhas retas, mas sempre por linhas sinuosas. O tronco, os braços e as mãos sublinham estas curvas. No Ocidente, dança-se com as pernas; no Oriente, dança-se com os braços."

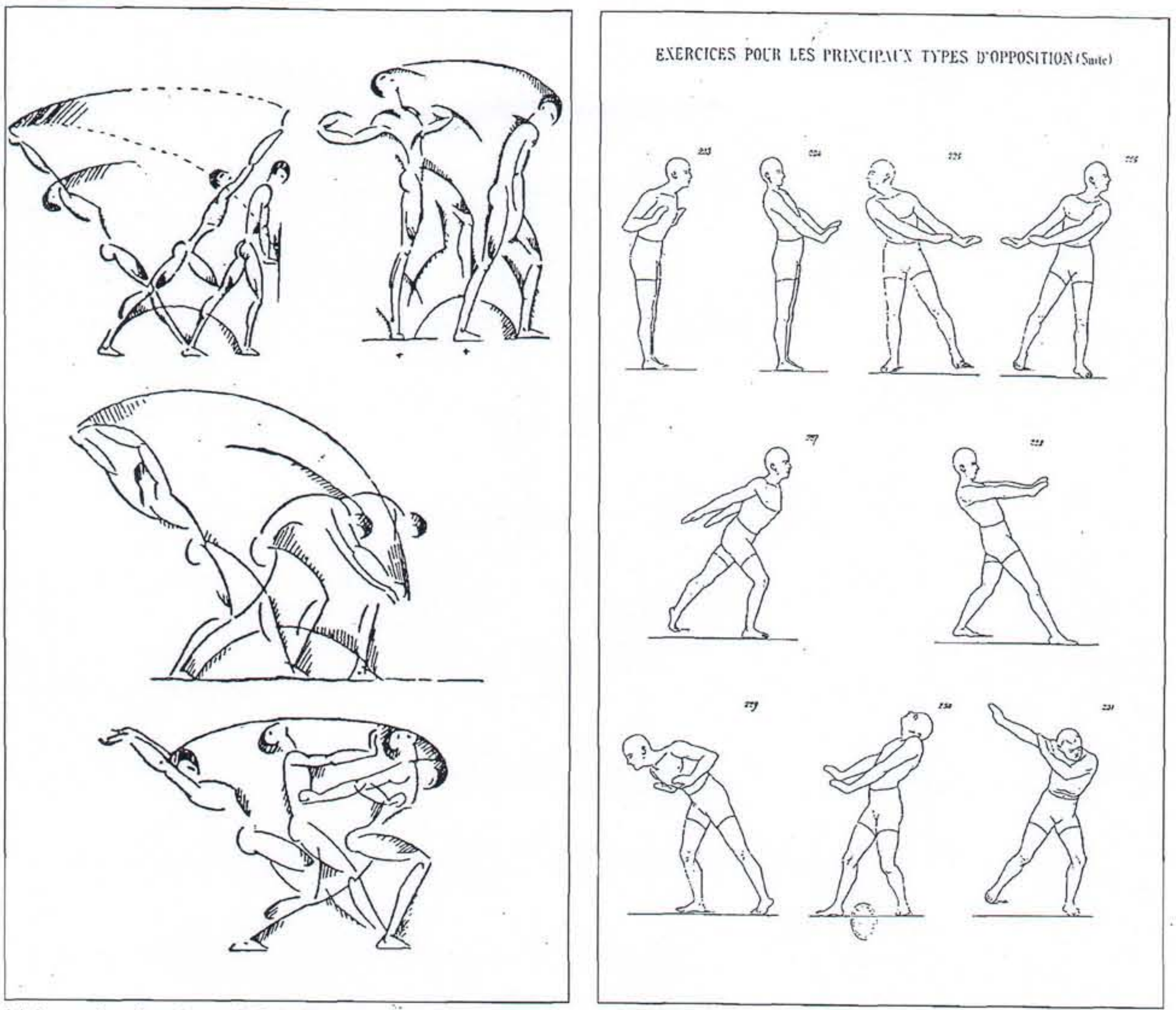
(Eugenio Barba, *Antropologia Teatral: primeira hipótese*)



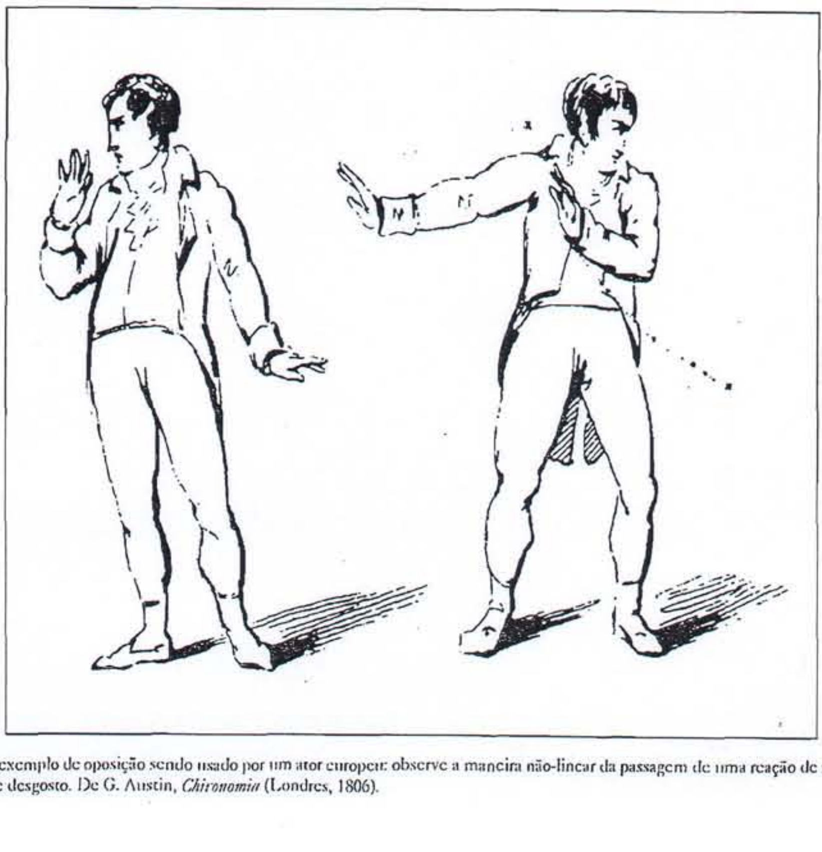
1. Para se mover numa dada direção é necessário começar na direção oposta: ou antes, acentua-se o efeito de um movimento por meio da antecipação. Do manual de animação para desenhistas, de Preston Blair. De acordo com Meyerhold, a técnica de *otkaz* (recusa), que foi parte do treinamento usado nesta escola, era "um movimento oposto ao que se desejava fazer, e vinha imediatamente antes do movimento desejado, para acentuar a expressão".



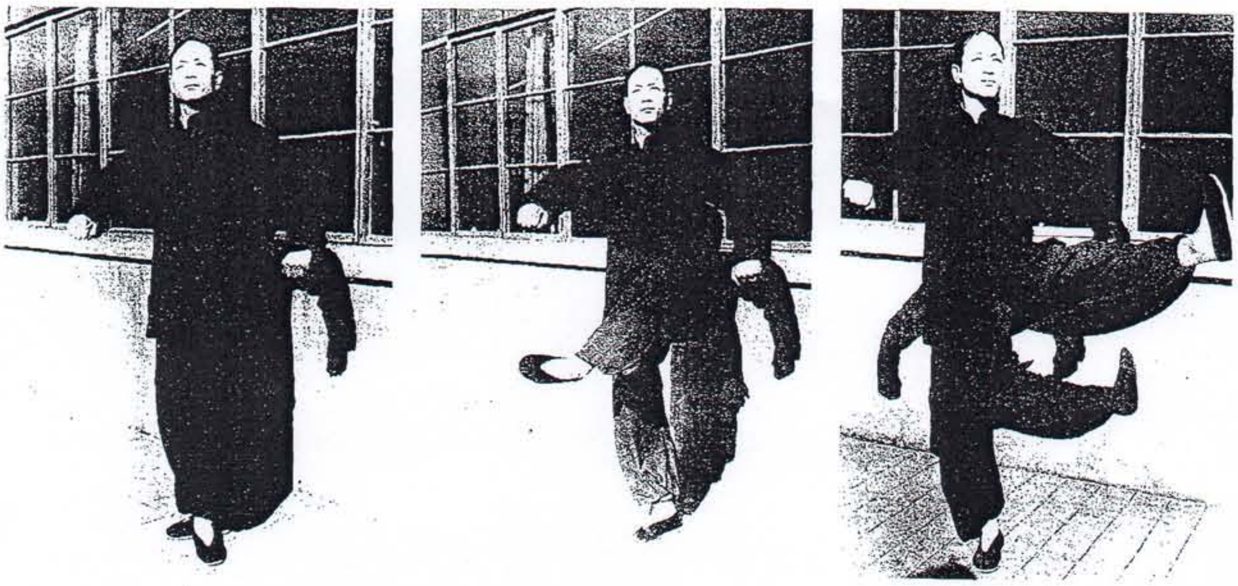
2. O princípio do movimento por meio da oposição: de um manual para atores da Ópera de Pequim dos anos 50.


EXERCICES POUR LES PRINCIPAUX TYPES D'OPPOSITION (Suite)

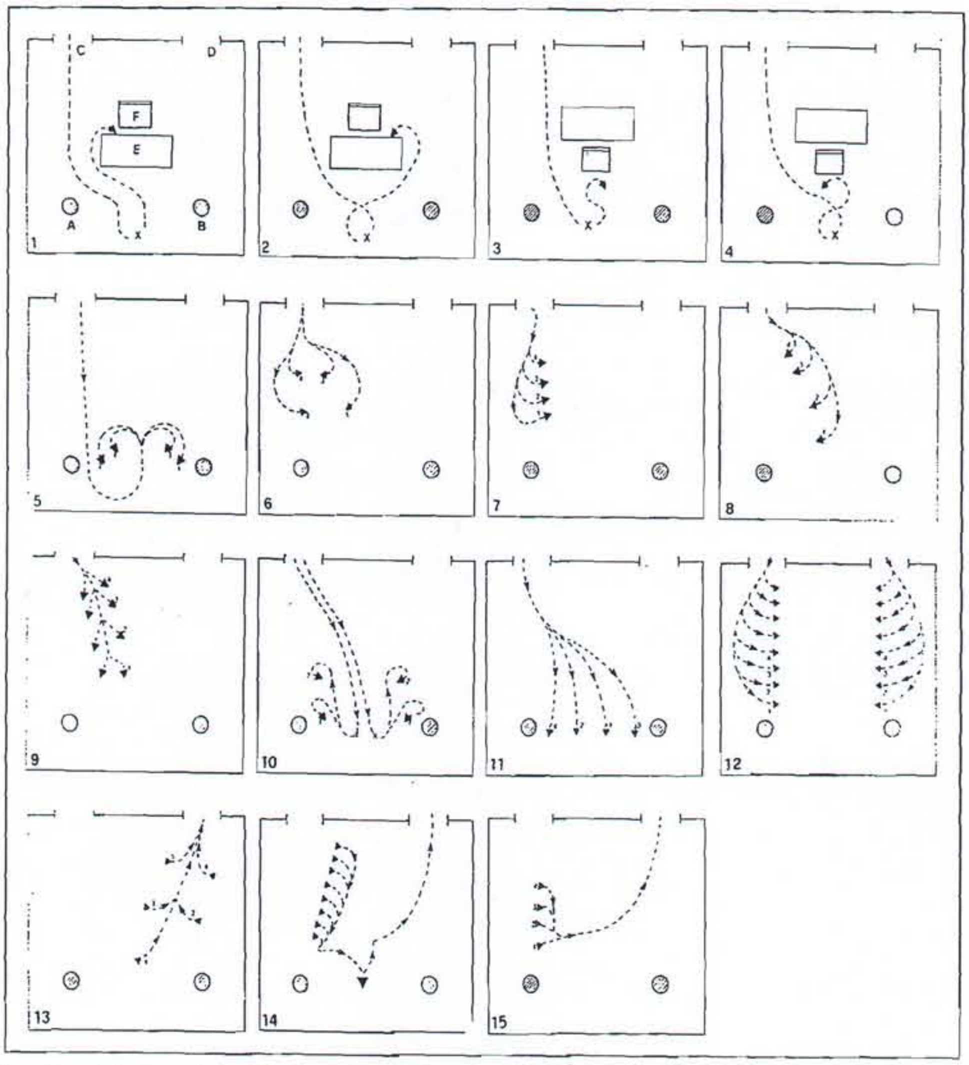
3-4. À esquerda, esboços à pena, de Paulet Thevenaz, que ilustram certas fases do método eurrítmico de Dalcroze: a "antecipação" de movimentos é claramente visível; os movimentos começam numa direção que é oposta à sua direção final. A pesquisa feita por Emile Jacques-Dalcroze (1865-1900) sobre ritmo e movimento teve considerável influência no teatro e especialmente na dança moderna, no fim do século XIX. À direita, exercícios sobre os tipos básicos de oposição, tirados do livro de Alfonse Giraudet (1895), um aluno de François Delsarte.



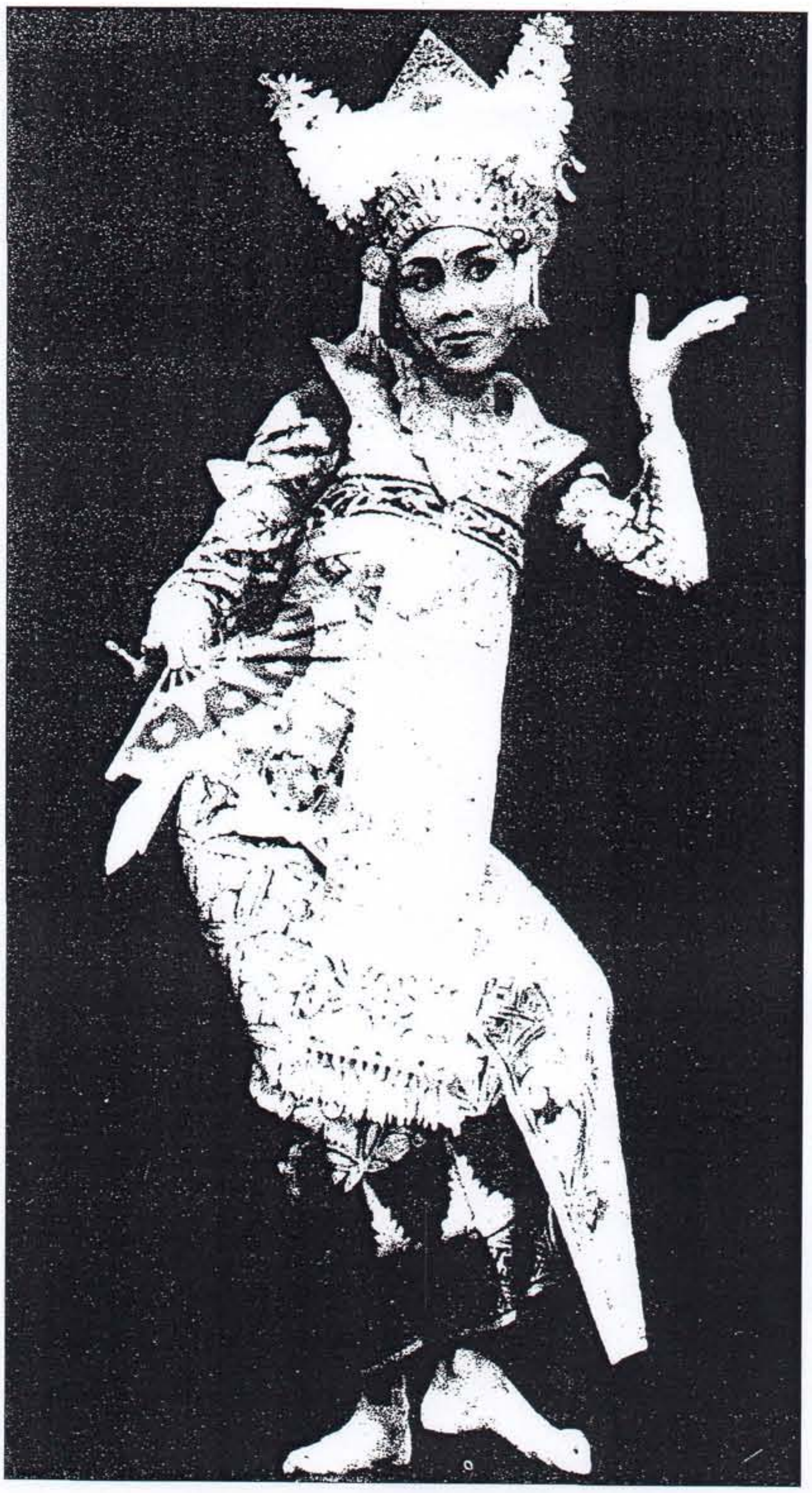
5. Um exemplo de oposição sendo usado por um ator europeu: observe a maneira não-linear da passagem de uma reação de medo para uma de desgosto. De G. Austin, *Chironomia* (Londres, 1806).

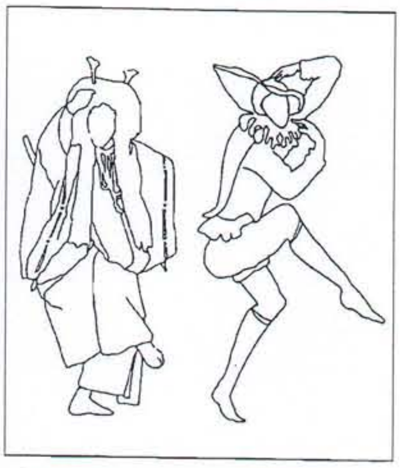


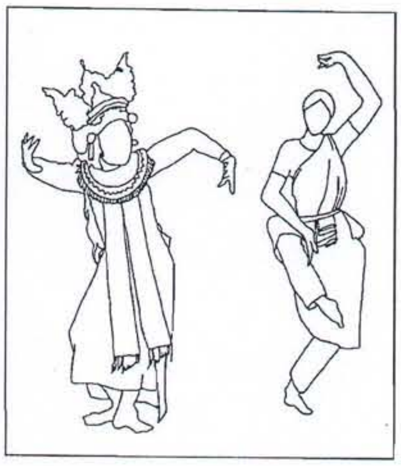
6-8. Zhang Yunxi, ator da Ópera de Pequim, fotografado pela estudante tcheca Dana Kalvodova na escola para atores de Pequim. A seqüência *mostra os movimentos usados* pelo ator para fazer uma entrada como um herói militar (*wu-sheng*). Tendo dado dois passos para o palco, o ator pára (1) e levanta os lados do seu traje-armadura (*aqui*, entretanto, o ator está trabalhando sem figurino), dobra a perna esquerda para a direita, ao nível do joelho (2), depois dobra a mesma perna para a esquerda, ao nível da pelve (3) para se mover, finalmente, em linha reta através do palco (cf. a ilustração seguinte), que também é elaborada de acordo com o princípio do movimento em direções que são *opostas ao destino* final.



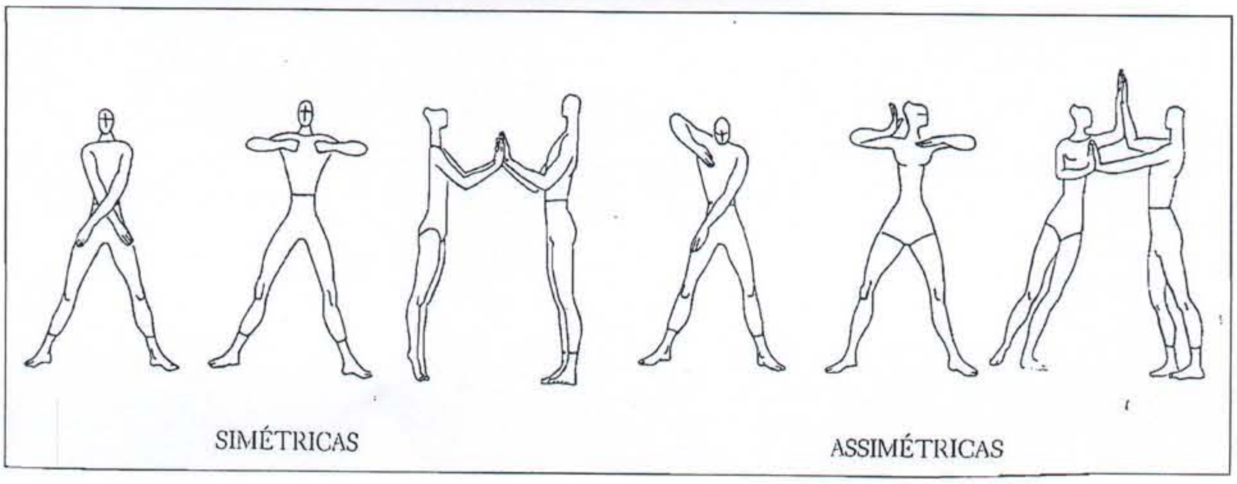
9. O tradicional palco da Ópera de Pequim — *durante algum tempo apenas ao ar livre*, agora também dentro dos edifícios teatrais — é constituído de: uma área quadrada de recreio com dois pilares (A e B) que sustentam um teto, *uma parede traseira lisa com duas* portas — por convenção, a porta esquerda (C) era usada para entradas, e a direita (D) para saídas dos atores. Não há cenário e os acessórios são poucos e simples: uma mesa (E) e cadeiras (F), que podem se tornar uma cama ou uma montanha. Os atores "preenchem" o espaço limitado, mas completamente vazio, com seus figurinos suntuosos e suas evoluções. Esses diagramas mostram as entradas de vários tipos de personagens, ou grupos de atores, e as rotas usadas por eles para chegar a uma posição predeterminada, onde começam a falar, cantar e dançar (o "X" indica uma pausa): 1. Papel masculino; 2. Papel feminino; 3. Papel masculino; 4. Papel feminino; 5. Entrada da comitiva (empregados, guardas, seguidores): primeiro estilo; 6. Entrada da comitiva: segundo estilo; 7. *Entrada da comitiva: terceiro* estilo; 8. Entrada da comitiva: quarto estilo; 9. Entrada da comitiva: quinto estilo; 10. Entrada da comitiva: sexto estilo; 11. Entrada da comitiva: sétimo *estilo; 12. Entrada* da comitiva: oitavo estilo; 13. Saída da comitiva: primeiro estilo; 14. Saída da comitiva: segundo estilo; 15. Saída da comitiva: terceiro estilo.







10-13. À esquerda, a dançarina balinesa Swasti Widjaja Bandem numa demonstração do modo de andar no ISTA de Holstebro (1986). A maneira balinesa de se mover no palco, que usa variações contínuas de posições angulares e cortes de acordo com séries de oposições causou uma tremenda impressão em Artaud, quando ele viu o teatro balinês na Exposição Colonial de Paris em 1931: observando como os movimentos impregnavam o palco, Artaud falou de "uma nova linguagem física" no teatro, feita de sinais e não palavras. Ele comparou os atores balineses com "hieróglifos animados". Em cima, à direita, desenhos esboçados de atores: aqui eles ilustram as oposições criadas dentro do corpo do ator. Em cima, ator de Kabuki, personagem da Commedia dell'Arte; em baixo, ator balinês, dançarina de Odissi (parte inferior). Na dança, as posições simétricas resultam em figuras equilibradas, sem oposições; posições assimétricas tendem a resultar em figuras desequilibradas e com fortes oposições. Diagramas de Doris Humphrey, *A arte de fazer danças* (Nova York, 1959).



A linha da beleza

Na Índia, o princípio da oposição, chamado *tribhangi*, que significa três arcos, assume uma forma característica tanto na dança quanto nas outras artes figurativas. O corpo do dançarino toma a forma da letra "S" (cabeça, tronco, pernas): o resultado é um equilíbrio precário, novas resistências e tensões que criam a arquitetura extracotidiana do corpo (Figs. 14 e 19).

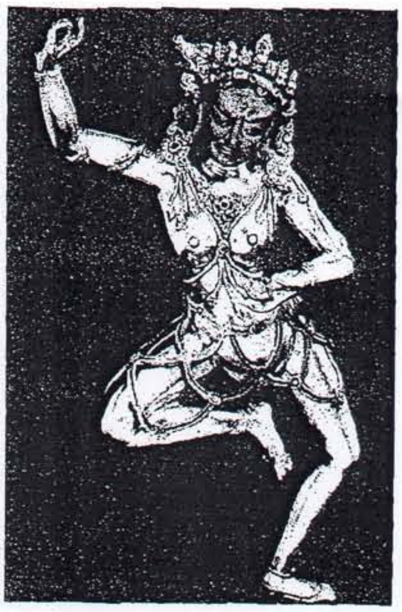
A linha sinuosa do *tribhangi* é também encontrada na mais remota tradição ocidental.

Foram os gregos que descobriram que a beleza de um corpo não é somente o resultado de proporções corretas, mas também de uma postura anatômica particular. O escultor Policleto foi o primeiro a estabelecer um padrão para a representação escultural do corpo nu, determinando as proporções exatas que poderiam ser usadas e, em particular, a relação de 1 para 7 entre a cabeça e o resto do corpo. As figuras criadas por Michelangelo e Rafael testemunham este padrão, que tem permanecido sem modificação por séculos.

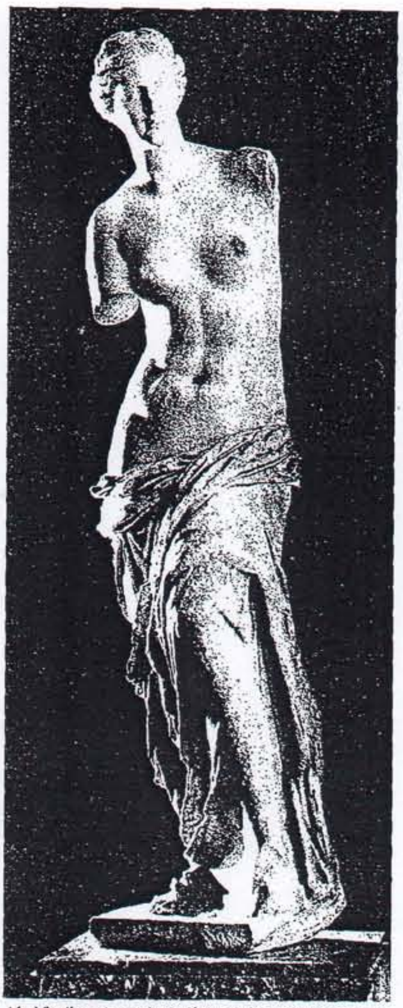
O que desejamos sublinhar aqui, entretanto, não são as proporções corporais, mas sim a postura característica do corpo comum a todo o estatuário grego e helênico desde o *Efebo*, de Policleto, até a *Vênus de Milo*. Essa postura é caracterizada pelo deslocamento lateral do quadril causado pelo peso do corpo apoiado em apenas um pé, e o deslocamento lateral da cabeça, causado pela torção do tronco.

Esta ondulação dinâmica do corpo ao redor do eixo, que torna as figuras mais animadas, foi retomada pelos escultores florentinos do século XIV, como uma reação contra a imobilidade das figuras bizantinas e medievais. Naturalmente, ela foi recusada pelos artistas renascentistas, que se inspiraram diretamente na arte clássica. O gosto pessoal do artista, assim como o da época, certamente desempenha um papel decisivo nestas escolhas. Foi Dürer quem afirmou que não há somente um tipo de beleza, mas muitos tipos. Contudo, na representação dinâmica do corpo por meio do movimento que gira em torno de um eixo central reside o princípio fundamental da "vida" de uma obra de arte.

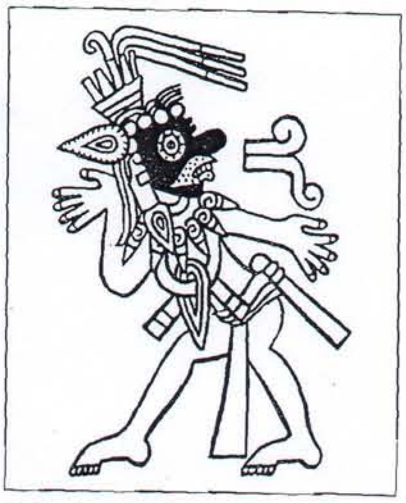
No século XVIII, este perfil dinâmico inspirou William Hogarth a definir o que ele chamou de "linha de beleza", uma linha sinuosa inscrita numa pirâmide (Fig. 18). Uma combinação de movimento e repouso, equilíbrio e assimetria, uma dança de oposições.



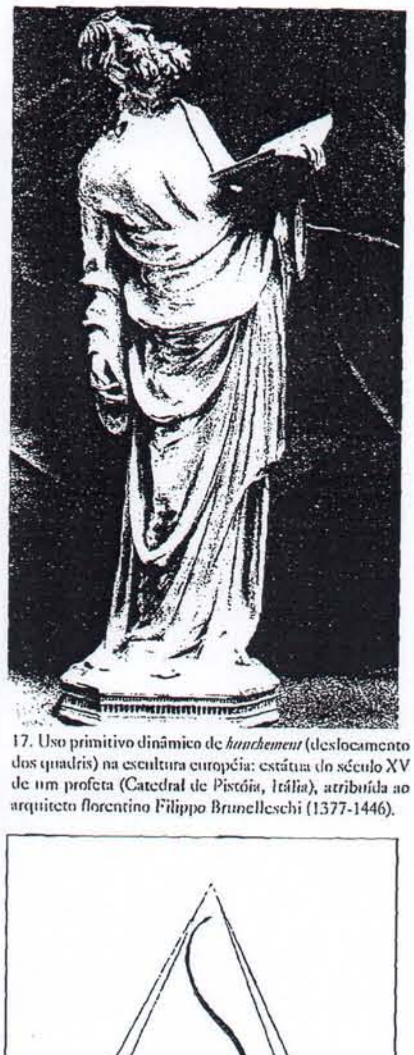
14. *Tribhangi* (três arcos) numa estátua de Vajravarahi, século VII para VIII. Trabalho de prata do Tibete (Museu de Newark, Estados Unidos).



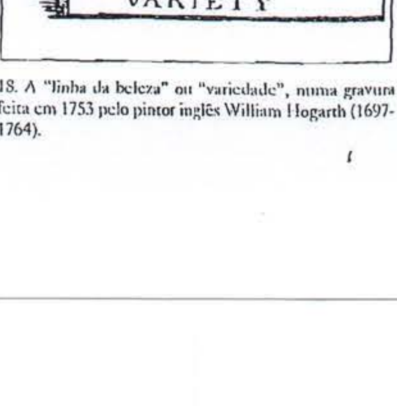
16. Afrodite, chamada de *Vênus de Milo* (Museu do Louvre, Paris), numa posição *tribhangi*.



15. Macuilxochitl (ou Xochipilli): deusa asteca da música, da canção, da dança, do amor e da primavera (Códice do Ciclo Borgiano). De acordo com o estudioso mexicano Cayuqui Estage Noel, o *rosto* preto da deusa é uma máscara.



17. Uso primitivo dinâmico de *hanchement* (deslocamento dos quadris) na escultura européia: estátua do século XV de um profeta (Catedral de Pistóia, *Itália*), atribuída ao arquiteto florentino Filippo Brunelleschi (1377-1446).



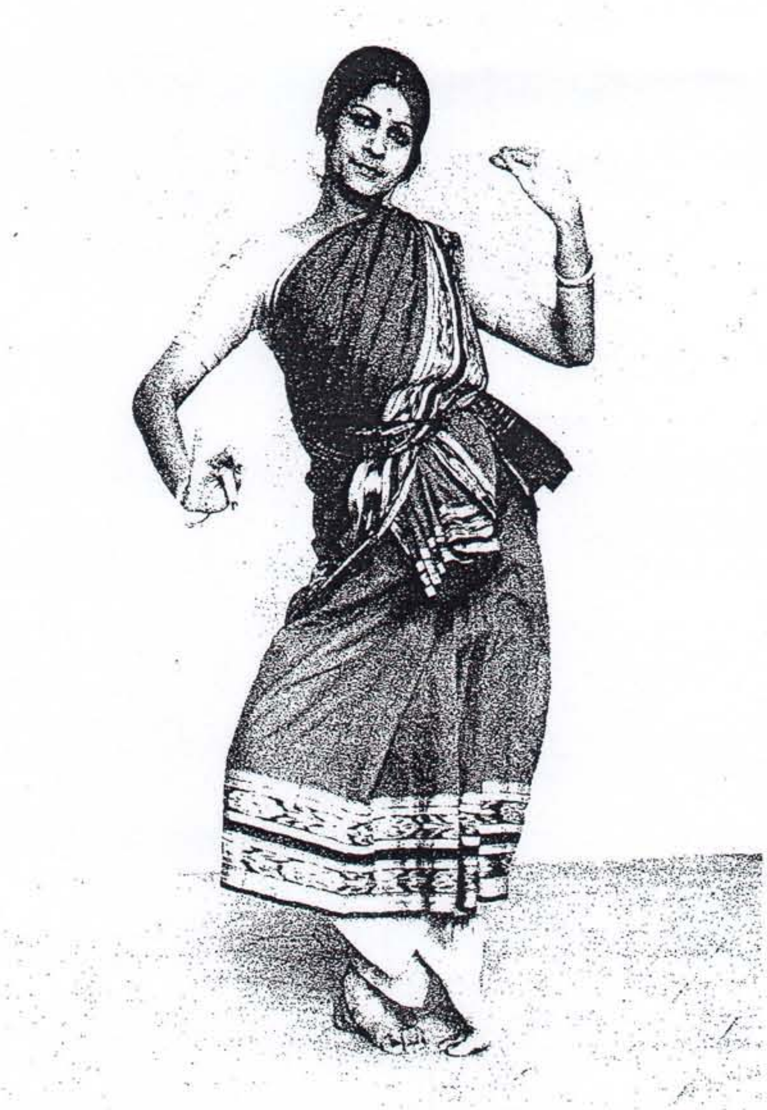
18. A "linha da beleza" ou "variedade", numa gravura feita em 1753 pelo pintor inglês William Hogarth (1697-1764).

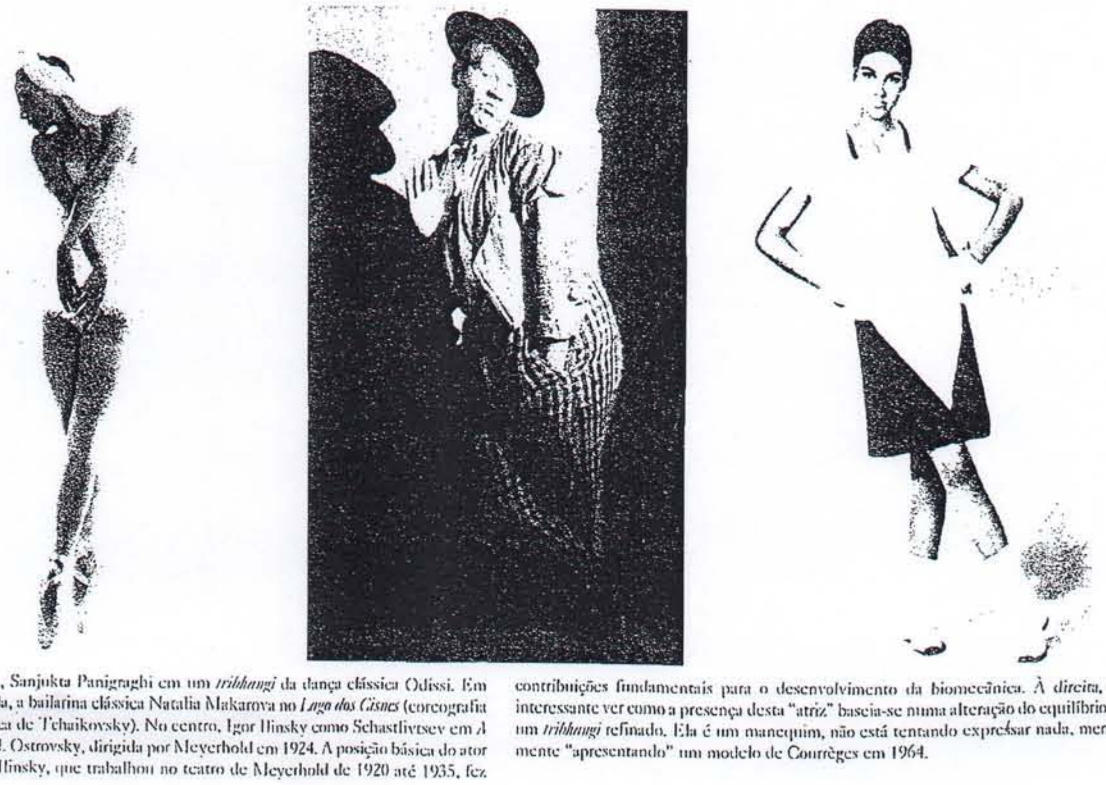
Tribhangi, ou os Três Arcos

A formação *tribhangi*, que é identificável imediatamente na dança e na estatuária da Índia, também se manifesta no trabalho de atores de outras culturas. Aqui, a "dança de oposições" é expressada mais internamente, dentro do corpo. Olhe para as posições de Sanjukta Panigrahi, uma dançarina de Odissi, e da bailarina clássica Natalia Makarova (Figs. 19-20).

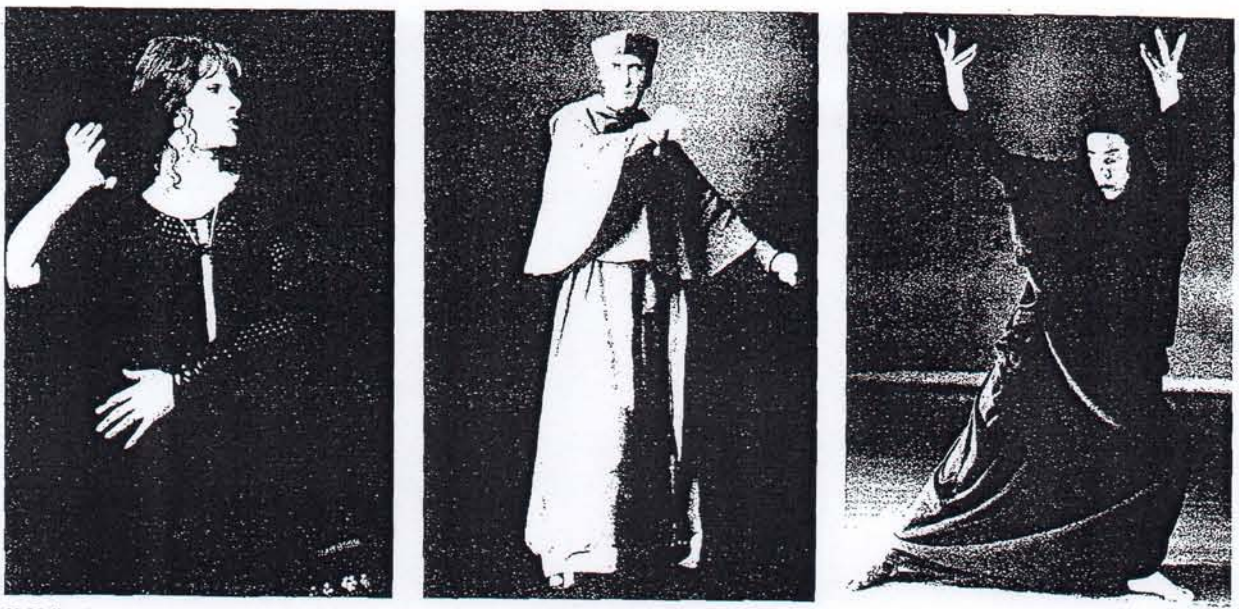
O contraste pode ser percebido imediatamente: Natalia Makarova dá a sensação de graça, leveza, quase como a levitação de um ser etéreo, ao contrário da dançarina indiana, Sanjukta Panigrahi, que possui algo extremamente terreno e sensual presente. Além dessas aparências externas, ambas as dançarinas usam suas colunas da mesma maneira, diferindo somente no modo pelo qual exibem o resultado. A bailarina clássica possui uma dinâmica que produz linhas longas e afiladas — poder-se-ia dizer quase elevadas — na forma do corpo. Ao contrário, a força das oposições que trabalham na dançarina de Odissi quer chegar a um extremo do movimento sinuoso. Por exemplo, a série de ângulos que quebram a forma dos braços de Panigrahi, é marcada em Makarova apenas pelo pulso.

Em Natalia Makarova, as oposições são reveladas por meio do enorme esforço para manter equilíbrio precário, na maneira como ela olha para trás apoiando seu queixo com uma resistência e tensão tão grandes no pescoço que o ombro esquerdo se levanta. A posição do queixo quebra a simetria do impulso para o alto, e o equilíbrio precário torna-se mais instável com a torção da cabeça apoiada sobre o ombro, criando assim com os dois ombros uma outra oposição assimétrica.

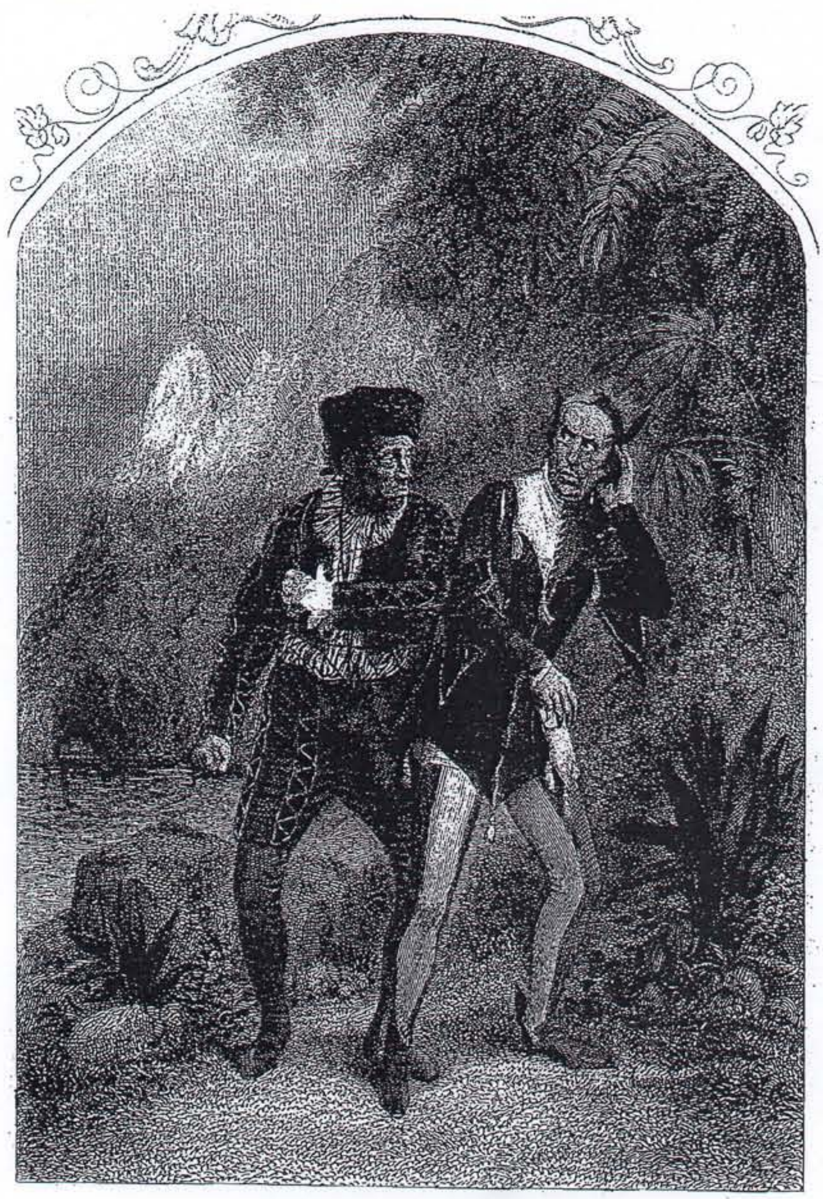




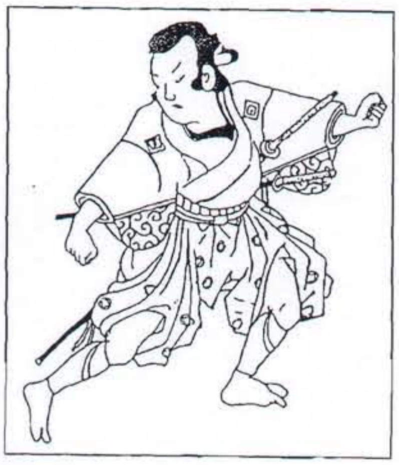
19-22. Em cima, Sanjukta Panigraghi em um *tribhangi* da dança clássica Odissi. Em baixo, à esquerda, a bailarina clássica Natalia Makarova no *Lago dos Cisnes* (coreografia de Petipa, música de Tchaikovsky). No centro, Igor Ilinsky como Schastlivtsev em *A Floresta*, de A. N. Ostrovsky, dirigida por Meyerhold em 1924. A posição básica do ator é um *tribhangi*. Ilinsky, que trabalhou no teatro de Meyerhold de 1920 até 1935, fez contribuições fundamentais para o desenvolvimento da biomecânica. À direita, é interessante ver como a presença desta "atriz" baseia-se numa alteração do equilíbrio e um *tribhangi* refinado. Ela é um manequim, não está tentando expressar nada, meramente "apresentando" um modelo de Courrèges em 1964.



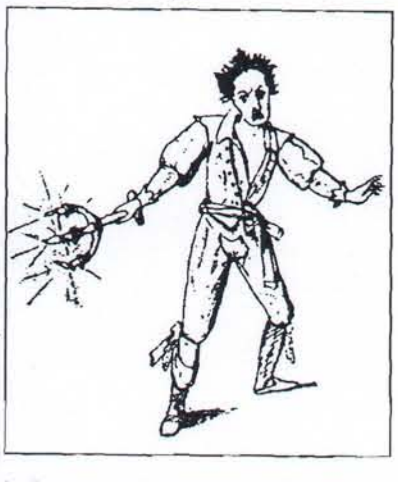
23-25. Oposições dos atores ocidentais: Franca Rame em um de seus monólogos, Henry Irving como o Cardeal Wolsey, em *Henrique VIII*, de Shakespeare, e a bailarina alemã Mary Wigman, em *Tanzgesänge* (1935).



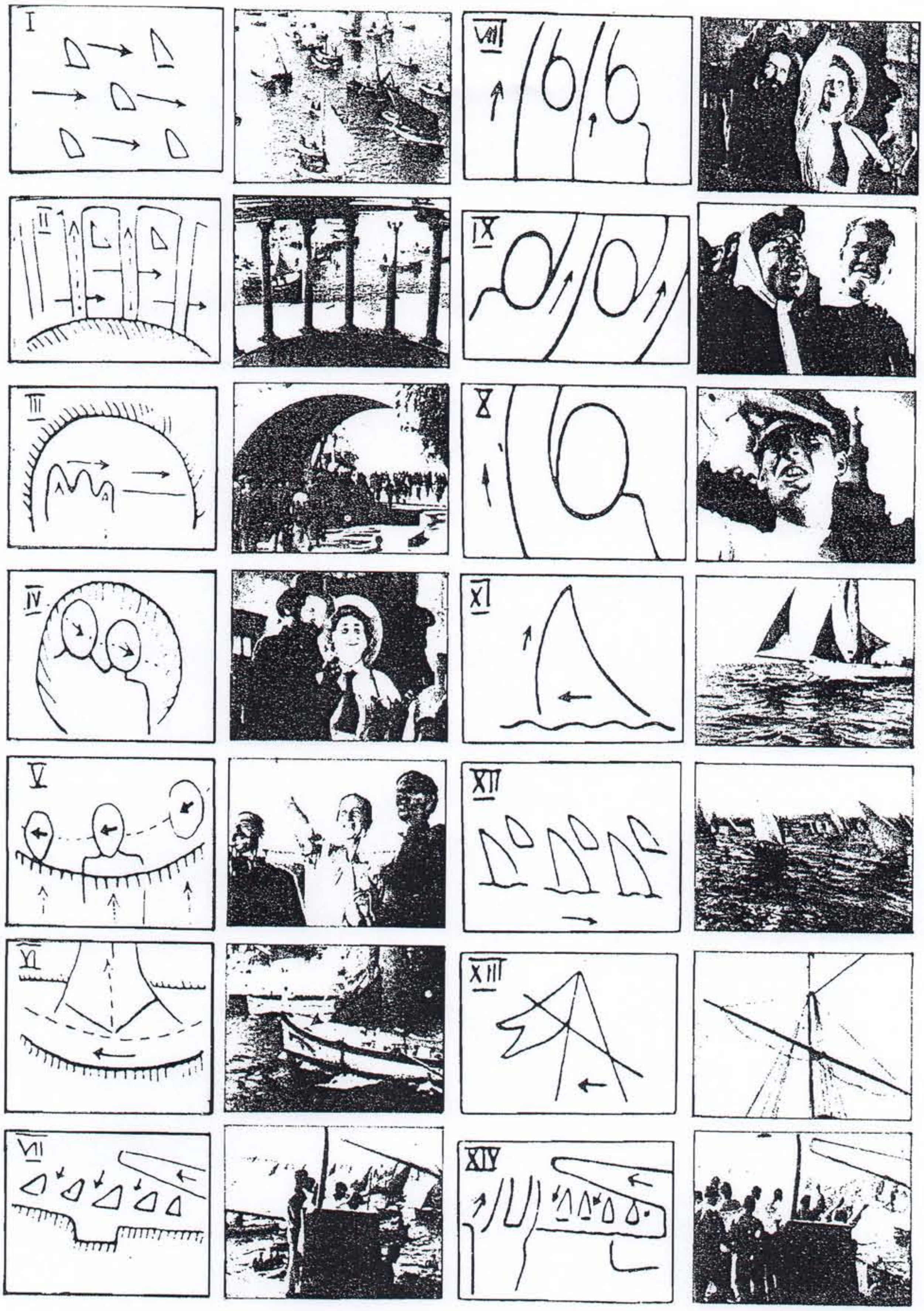
26. Ação, reação, oposição. Os atores ingleses A. Younge e H. Nye como Stephano e Trinculo respectivamente, em *A tempestade*, de Shakespeare (impressão em daguerreótipo por G. Greatbach, ao redor de 1840).



27. O mesmo jogo de oposições num ator de Kabuki (século XVIII), pintura japonesa.



28. O ator alemão Ludwig Devrient (1784-1832) como Franz Moor, em *O Patrulheiro*, de Schiller (litografia de 1830): a oposição é acentuada pelo acessório, um candelabro usado como arma.

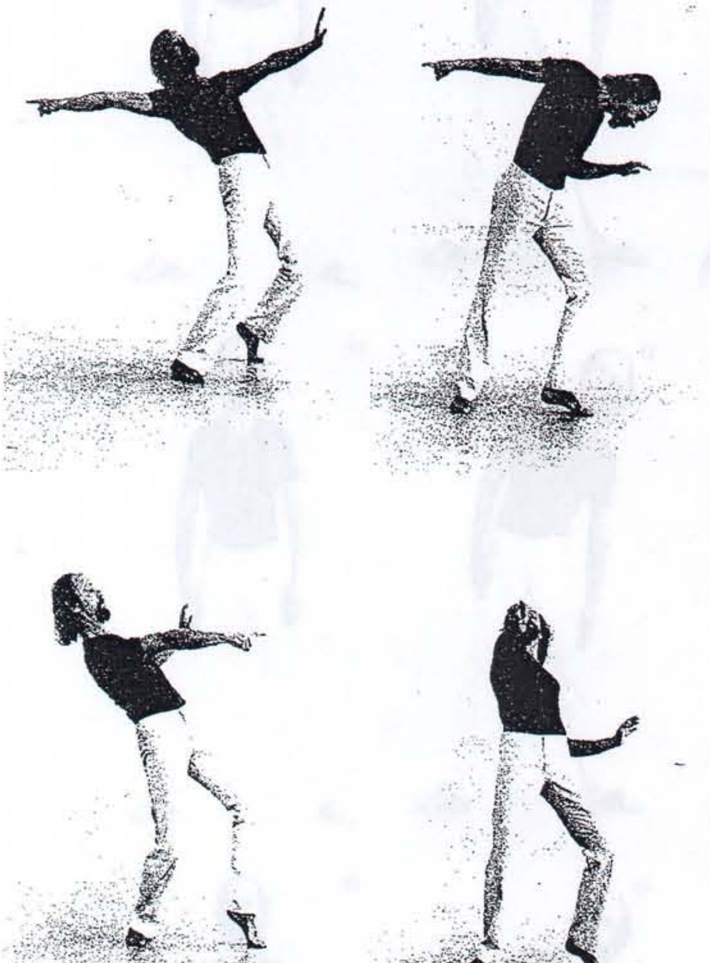

I
VIII
II
IX
III
X
IV
XI
V
XII
VI
XIII
VII
XIV

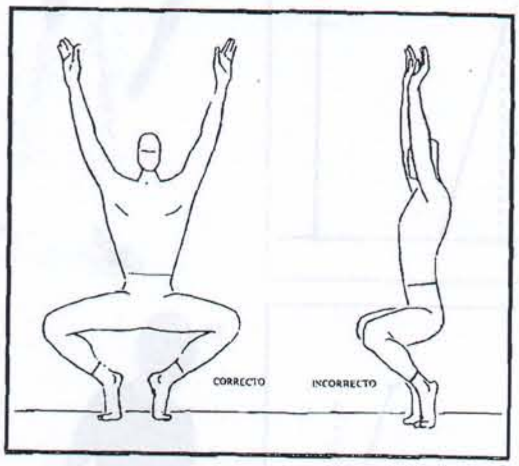
29. Seqüência da cena "pequenos barcos no porto de Odessa", do *Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein (1925). A seqüência inteira foi planejada de modo a criar não somente uma montagem baseada nas oposições entre várias tomadas, mas também nas oposições entre as linhas de direção das tomadas em si. De *Que viva Eisenstein!*, de B. Amangual (Lausanne, 1980).

O teste da sombra

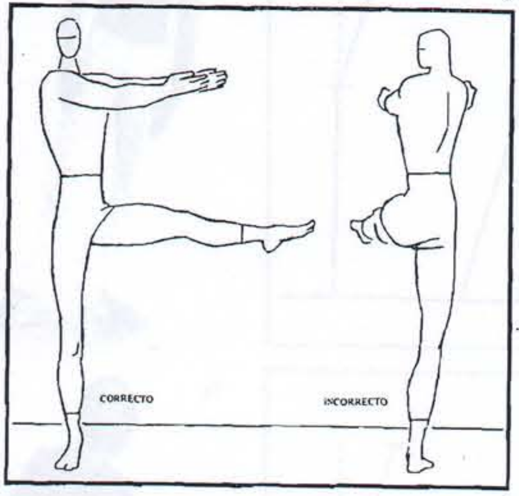
O ator desenvolve resistência criando oposições: essa resistência aumenta a densidade de cada movimento, dá ao movimento uma maior intensidade energética e tônus muscular. Mas a amplificação também ocorre no espaço. Por meio da dilatação no espaço, a atenção do espectador é direcionada e focalizada e, ao mesmo tempo, a ação dinâmica do ator torna-se compreensível. O ator pode verificar se essa dinâmica está correta aplicando o teste da sombra, uma regra com a qual os desenhistas de quadrinhos e desenhos animados estão familiarizados. Eles usam isso para verificar se seus desenhos são compreensíveis e eficientes (Fig. 36).

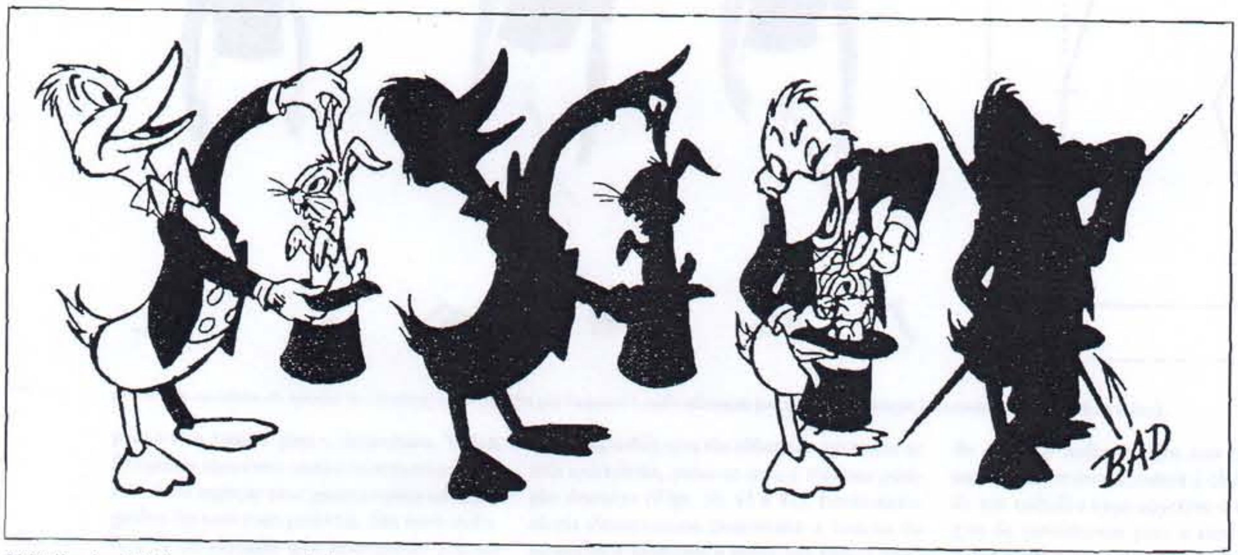
Ingemar Lindh mostra como a ação de indicar, que respeita o princípio da oposição (fig. 32) é pouco clara se for feita de frente para o espectador (Fig. 33). A vista frontal não passa no *teste da sombra* e é ruim tanto



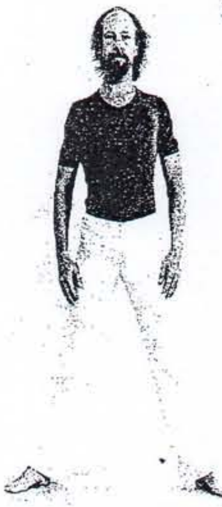


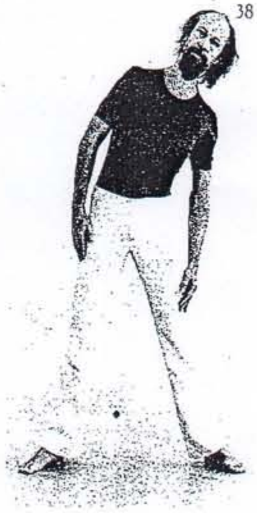
34

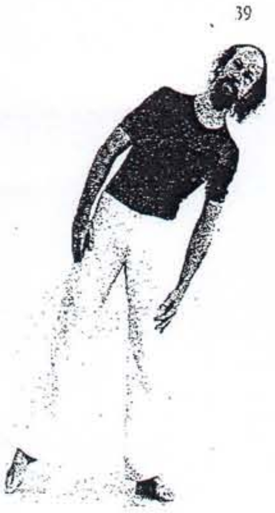


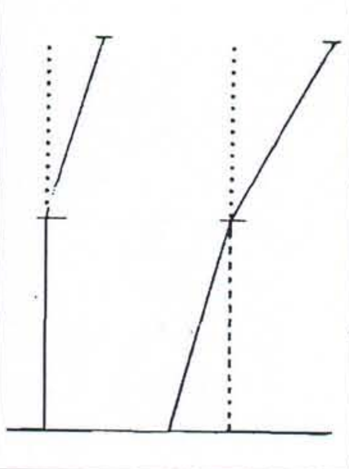


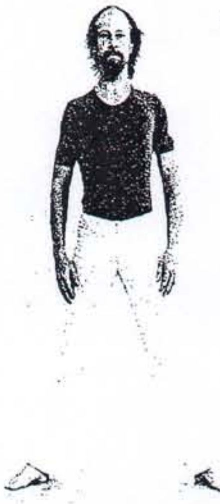
30-36. Em cima, à direita e no centro, o mímico Ingemar Lindh numa demonstração dos vários meios de "mostrar" e "apontar" da mímica de Decroux, na ISTA de Volterra (1981): a oposição criada pela linha oblíqua do corpo torna dramática a ação. À direita, um dançarino deve encontrar posições e direções que dêem uma completa visão ao espectador. De acordo com Doris Humphrey, uma direção está "errada" quando o corpo do dançarino está orientado de uma maneira que não dá ao espectador o impacto total da ação; a direção está "certa", por outro lado, quando o dançarino tem êxito em mostrar todos os lados, digamos, dos braços e das pernas. Em baixo o *teste da sombra* no *manual de animação de Preston Blair.*

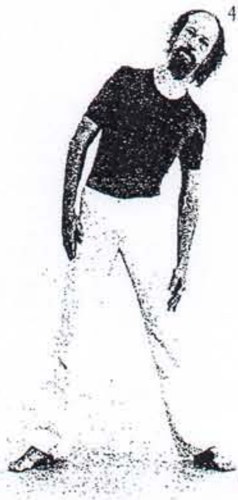
37


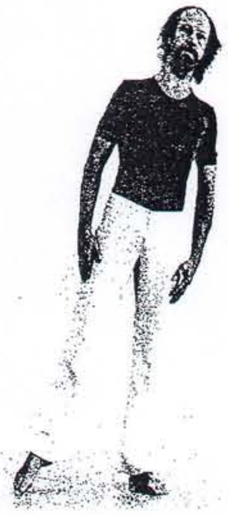
38


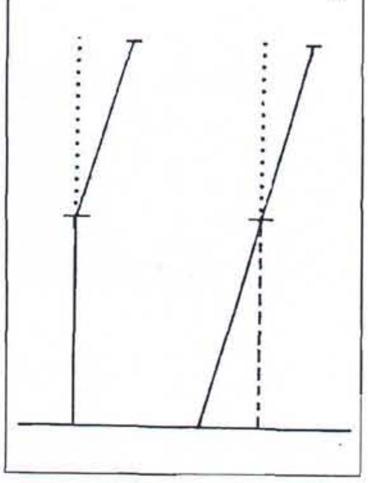
39


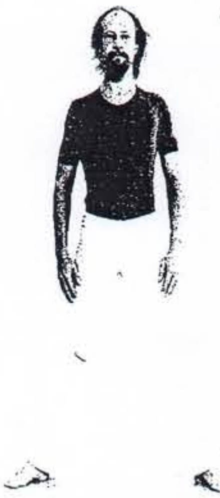
40


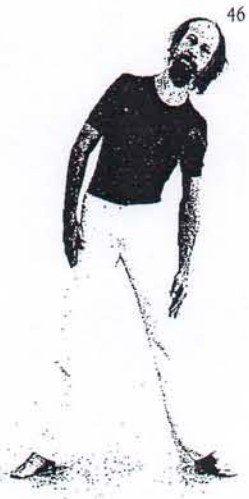
41


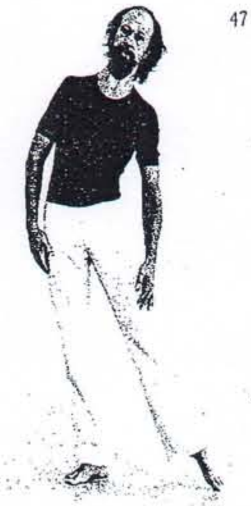
42


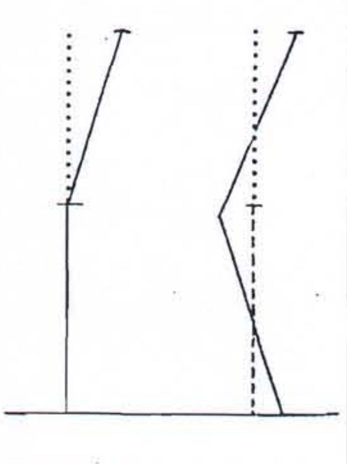
43


44


45


46


47


48


37-48. Três exercícios da mímica de Decroux, demonstrados por Ingemar Lindh: *afirmação* (em cima); *confirmação* (no centro); *contradição* (em baixo).

para o ator quanto para o desenhista. Walter Benjamin observou muito corretamente: "O ator deve espaçar seus gestos como um tipógrafo o faz com suas palavras. Ele deve trabalhar de tal maneira que seus gestos possam ser citados".

Aqui estão alguns exercícios mímicos de Decroux. Eles são baseados em um princípio segundo o qual se criam oposições de *afirmação* e *confirmação* no corpo. Da posição básica (Figs. 37, 41 e 45) ao primeiro movimento (Figs. 42 e 46), que são idênticos em todos os três exercícios, passa-se para a terceira posição decisiva (Figs. 39, 43 e 47). Esses exercícios demonstram claramente a função da oposição e mostram o papel das linhas quebradas e oblíquas, que são mais interessantes do que linhas retas e contínuas (Figs. 40, 44 e 48).

Esses exercícios de mímica, que lembram a biomecânica de Meyerhold, parecem ser uma simplificação da arquitetura complexa do *tribhangi* indiano. Em sua simplificacão, entretanto, redescobrimos a clareza e o rigor de um trabalho cujo objetivo é descobrir regras de movimento para o ator sob a luz do que é percebido pelo espectador. *Afirmação*, *confirmação* e *contradição* são uma maneira explícita de fixar a atenção do espectador nos monossílabos "sim" e "não".

PRÉ-EXPRESSIVIDADE

Enquanto pessoa, o ator-bailarino possui um corpo de carne e sangue, cujo peso físico é controlado por forças físicas. Ele possui experiências sensoriais do que acontece dentro e fora do seu corpo, e também sentimentos, desejos e metas. Como um instrumento artístico, porém, o ator-bailarino consiste — pelo menos para o seu público — unicamente do que dele pode ser visto. Suas propriedades e ações são implicitamente definidas pela maneira como ele aparece e como ele faz. Cem quilos de peso na balança não serão percebidos se para o público ele possui a leveza das asas de uma libélula. Suas aspirações são limitadas ao que aparece em sua postura e gesto. Ele não possui mais nem menos alma do que uma figura pintada num quadro.

(Rudolph Arnheim, *Arte e percepção visual.*)

Totalidade e seus níveis de organização

O que a *disciplina etrusca* significou para os romanos?

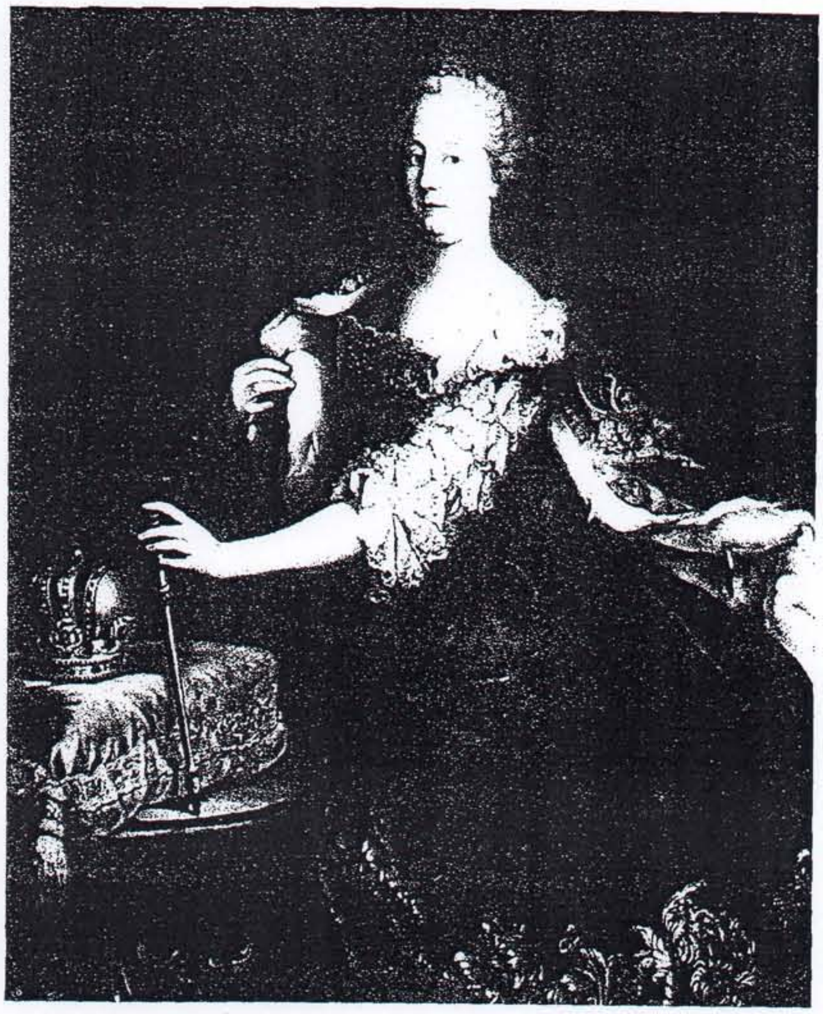
Os romanos entendiam a *disciplina etrusca* ou ciência como o sistema doutrinário relacionado com a interpretação da vontade divina, manifestada como sinais do Céu ou como um fenômeno singular e prodigioso. Também se referia aos ritos de expiação que possivelmente poderiam afastar os efeitos desfavoráveis de um presságio negativo.

A interpretação dos fenômenos naturais também tinha de incluir a observação de sua dinâmica física, mas isso não levou os etruscos a elaborarem uma ciência racional de fenômenos naturais. Sêneca, que em suas *Questões naturais* passou-nos o uso da maior quantidade de informações que temos sobre a disciplina etrusca, desaprovava este comportamento místico, pois acreditava que isso ia contra todo tipo de racionalidade que tinha governado a ciência desde os tempos de Aristóteles.

"Há esta diferença", escreveu Sêneca, "entre nós, romanos, e os etruscos. Acreditamos que o relâmpago é causado pela colisão das nuvens. Eles acreditam, entretanto, que as nuvens colidem para criar o relâmpago. A tudo eles dão uma justificativa divina e isso os leva a acreditarem que os acontecimentos não têm um significado porque eles ocorreram, mas que eles ocorrem porque devem possuir um significado."

Muitos espectadores acreditam que a natureza do ator depende de sua expressividade e freqüentemente também acreditam que a expressividade, por sua vez, deriva das intenções do ator. Esses espectadores se comportam como os etruscos: as nuvens colidem para criar o relâmpago, os atores atuam para se expressarem. Na realidade, sobretudo nas tradições do teatro codificado, ocorre o contrário: os atores moldam seu corpo de acordo com as tensões específicas e formas, e são essas mesmas tensões e formas que desencadeiam o relâmpago no espectador. Surge aqui o paradoxo do ator não emocionado capaz de suscitar emoções.

Que nome pode ser dado a este nível de tensões e formas do ator?



1. Imperatriz Maria Teresa da Áustria numa pintura do século XVIII feita por um mestre desconhecido (Palácio do Arcebispo, Praga): mesmo antes que se notem o cetro e a coroa, o porte da imagem e o seu olhar são um sinal claro de que é uma personagem da realeza. O escritor Henry James, procurando uma técnica narrativa na qual o mistério e a ambigüidade fossem predominantes, fez as seguintes observações em seu livro de anotações acerca de uma trama para uma história baseada no reconhecimento de uma presença real:

> "Em Veneza, após pintar a Imperatriz Frederica [Vitória, imperatriz da Alemanha e filha da Rainha Vitória], um pintor [Pasolini] disse: 'Somente as imperatrizes sabem como posar. Elas têm esse hábito e o de serem vistas assim, e é três vezes mais fácil pintá-las do que às outras' — Essa é a idéia para outra pequena história 'modelo'. Uma mulher chega a um pintor como uma modelo paga — ela é pobre, perfeita para o propósito e muito misteriosa. Isto lhe parece perfeito. Por fim ele descobre que ela é uma princesa deposta! - reduzida ao mistério para ganhar sua vida."

(Henry James, *Agenda*)

Sobre o mesmo tópico Stanislavski dizia aos seus atores:

> "Sem utilizar o texto, sem uma montagem, conhecendo somente o conteúdo de cada cena, se você representa tudo de acordo com a linha da *ação física*, sua parte estará pelo menos 35% pronta. Antes de tudo você deve estabelecer a seqüência lógica de suas ações físicas. Não importa que tipo de primor um artista traz para uma pintura, se a pose do modelo quebra as leis físicas, se a verdade não está na pose, se a representação de uma figura sentada não está *realmente* sentada, nada a tornará verossímil. Portanto, o pintor, antes que possa pensar em incorporar os mais complicados e delicados estados psicológicos em sua pintura, precisa fazer com que o seu modelo fique de pé ou deitado ou sentado de um modo que possamos acreditar que ele realmente se senta, fica de pé ou se deita.
>
> A linha das ações físicas de um papel tem o mesmo significado na arte do ator. O ator, como o pintor, deve fazer com que a personagem se sente, fique de pé ou deitada. Mas isto é mais complicado para nós, atores, porque nos apresentamos como artista e também como modelo. Devemos encontrar, não uma pose estática, mas as ações orgânicas de uma pessoa numa situação muito diversa. Até que elas sejam encontradas, até que o ator justifique a verdade pela exatidão de seu comportamento físico, ele não pode pensar em mais nada."

(O. Toporkov, *Stanislavski em Ensaio*)

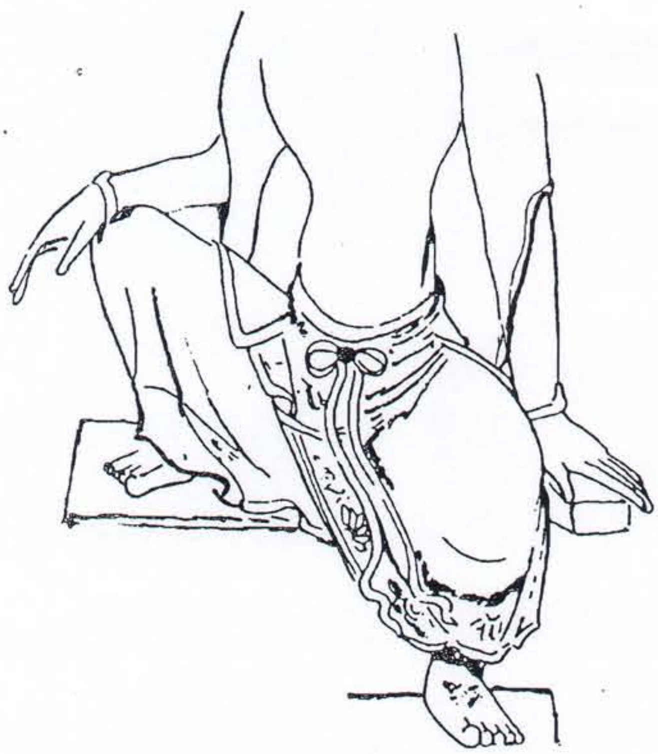
Quando vemos um organismo vivo em sua totalidade, sabemos pela anatomia, biologia e fisiologia que esse organismo está organizado em *vários níveis. Exatamente como há um nível celular* de organização e um nível de organização dos órgãos e dos vários sistemas no corpo humano (nervoso, arterial etc.), assim devemos considerar que a totalidade da representação de um ator é também constituída de níveis distintos de organização.

A antropologia teatral postula que existe um nível básico de organização comum a todos os atores e define esse nível como *pré-expressivo.*

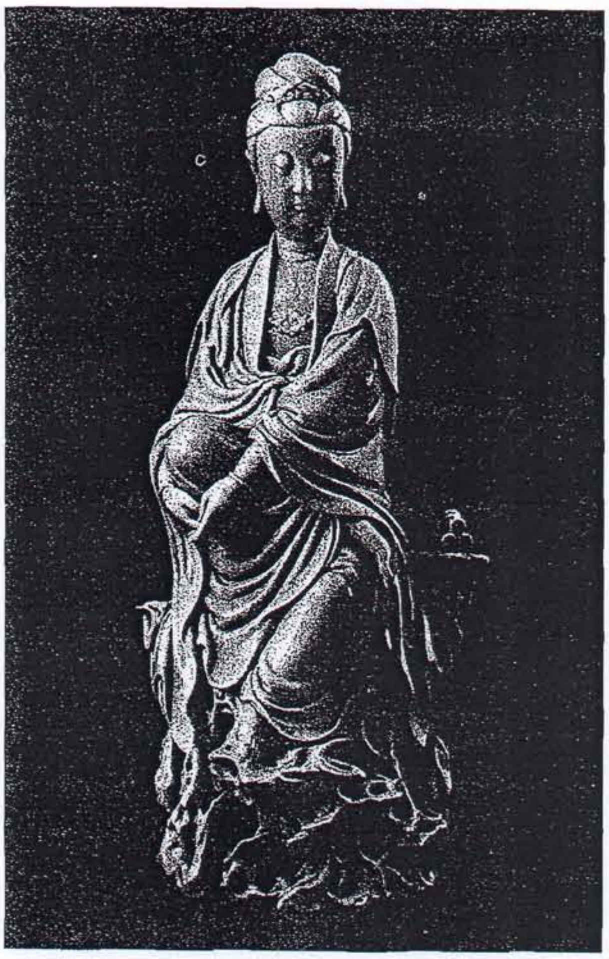
O conceito de pré-expressividade pode parecer absurdo e paradoxal, visto que ele não leva em consideração as intenções, sentimentos, identificação ou não-identificação dos atores com a personagem, emoções... isto é, psicotécnica. A psicotécnica tem, de fato, dominado a formação profissional do ator e pesquisa correspondente no teatro e na dança, pelo menos nos dois últimos séculos.

A psicotécnica guia o ator para um desejo de se expressar: mas o desejo de se expressar não determina o que ele deve fazer. A expressão do ator, de fato, deriva — quase apesar dele — de suas ações, do uso de sua presença física. É o fazer, e o como é feito, que determina o que um ator expressa.

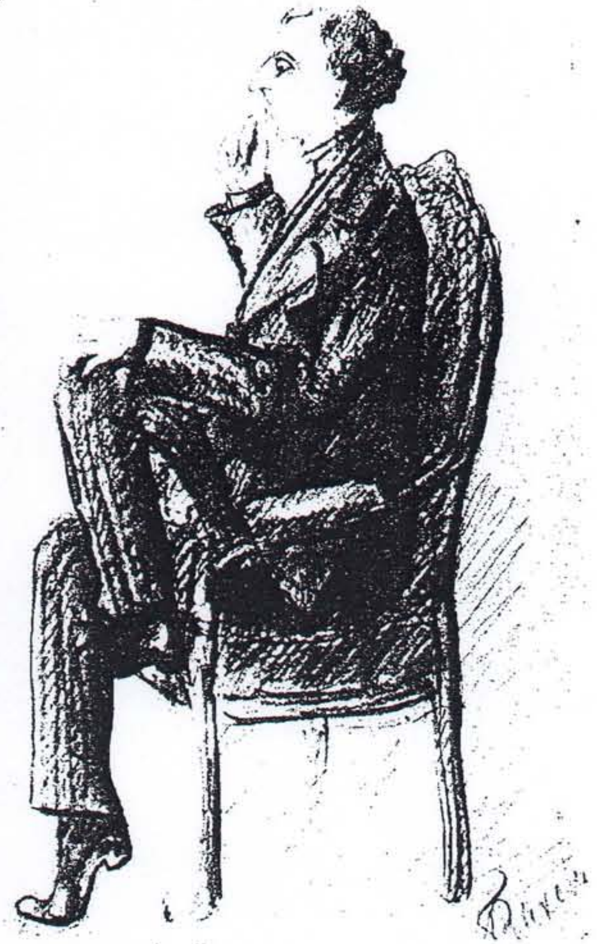
De acordo com o "resultado lógico", o espectador vê um ator que



2. Posição convencional na escultura budista chamada *maharajalilsana*, literalmente "a posição confortável do rei", caracterizada pela colocação dos pés em dois níveis diferentes. Na arte indiana do período clássico, e ainda hoje, particularmente no teatro e na dança, todas as ações e emoções são representadas por meio de uma vasta série de gestos (*mudra* e *hasta*) e poses codificadas. Uma linguagem convencionalizada, gestos e poses predeterminados, agora compreendida somente por iniciados e especialistas, foi usada por uma simples razão: para retratar Buda com uma série de gestos bem definidos e reconhecíveis universalmente. Esses gestos codificados possibilitam ao devoto reconhecer imediatamente, na narrativa, em cenas esculpidas ou pintadas, os ensinamentos e os momentos mais memoráveis da vida de Buda.



3. Kuan Yin, deusa da Misericórdia, uma das divindades chinesas mais adoradas, com freqüência semelhante à figura da Virgem Maria, é uma divindade budista de origem indiana. O modo particular pelo qual esta versão de Kuan Yin (uma porcelana da Dinastia Qing, 1644-1911) está sentada revela não apenas suas origens budistas, mas também sua nobreza: retratar uma figura sentada com os pés em dois níveis diferentes é, de fato, uma convenção da arte budista usada somente para personagens superiores, da nobreza ou divinas.



4. Durante o ensaio de *Ivan, o terrível*, extraído do conto de Tolstoi, Vakhtangov mostra a seus atores como representar um diabinho (desenho de B. Zakhava, 1919). Vakhtangov usa a vacilante posição da perna para traduzir a energia cenicamente viva da personagem, de um modo que prenda imediatamente a atenção do espectador. Nesta fase do trabalho, Vakhtangov não elabora a psicologia da personagem, mas a qualidade das ações do ator que cria presença. Este é o nível de organização que a antropologia teatral define como pré-expressivo.

está expressando sentimentos, idéias, pensamentos, ações, isto é, o espectador vê uma manifestação de uma intenção e um significado. Esta expressão é apresentada aos espectadores em sua totalidade: eles são, assim, levados a identificar o que os atores estão expressando e *como* eles expressam isso.

Naturalmente é possível analisar o trabalho do ator de acordo com esta lógica. Isto leva, obviamente, a uma avaliação generalizada que muitas vezes não oferece uma compreensão de como este trabalho foi feito no nível técnico.

A compreensão do como pertence a uma lógica complementar à do resultado: "a lógica do processo". De acordo com essa lógica é possível distinguir e trabalhar separadamente os níveis de organização que constituem a expressão do ator.

O nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré-expressivo e é o campo de estudo da antropologia teatral.

Este substrato pré-expressivo está incluído no nível de expressão, percebido na totalidade pelo espectador. Entretanto, mantendo este nível separado durante o processo de trabalho, o ator pode trabalhar no nível pré-expressivo, *como se*, nesta fase, o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações e não seu significado.

O nível pré-expressivo pensado desta maneira é, portanto, um nível operativo: não um nível que pode ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis, cujo objetivo, durante o processo, é fortalecer o *bios* cênico do ator.

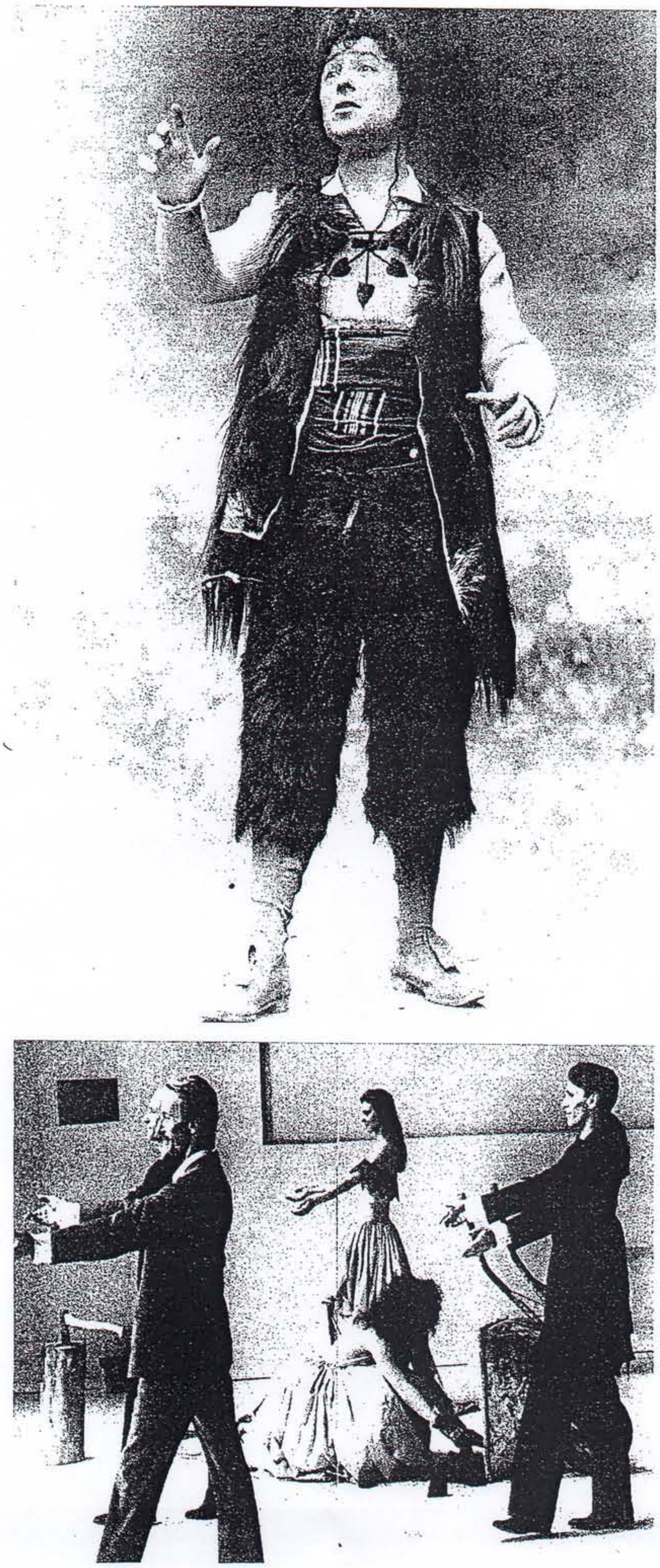
A antropologia teatral postula que o nível pré-expressivo está na raiz das várias técnicas de representação e que existe, independentemente da cultura tradicional, uma "fisiologia" transcultural. De fato, a pré-expressividade utiliza princípios para aquisição de presença e vida do ator. Os resultados desse princípio parecem mais evidentes em gêneros codificados, onde a técnica que *coloca* o corpo *em forma* é codificada independentemente do resultado/significado.

Assim, a antropologia teatral confronta e compara as técnicas de atores e dançarinos no nível transcultural e, por meio do estudo do comportamento cênico, revela que certos princípios que governam a pré-expressividade são mais comuns e universais do que se tinha imaginado à primeira vista.

Técnica de inculturação e aculturação

"Para ser mais efetivo neste contexto e fazer emergir a sua identidade histórico-biográfica, o ator-bailarino usa formas, maneiras, comportamento, procedimentos, artifício, distorções, aparências... o que chamamos de "técnica". Esta é uma característica de todo ator-bailarino e existe em todas as tradições. Fazendo uma análise que vai além das culturas (ocidental, oriental, do norte, do sul), além de gêneros (balé clássico, dança moderna, ópera, opereta, musical, texto teatral, teatro corporal, teatro clássico, teatro contemporâneo, comercial tradicional, experimental etc.),

5. Dançarina cambojana vestida como princesa: exemplo de técnica aculturada.



6-7. Em cima o ator italiano Ruggero Ruggeri (1871-1953) como Aligi em *A filha de Iório* (1904), de D'Annunzio: exemplo de técnica inculturada. Em baixo, uma cena de representações de Pina Bausch em *Dois cigarros no escuro* (1985). É interessante observar como os bailarinos treinados na técnica de aculturação precisa do balé clássico procuram liberar-se desta técnica recorrendo a modelos da técnica inculturada.

indo além de tudo isso, voltamos ao primeiro dia, quando o aluno começa a cristalizar sua técnica e aprender a dirigir-se ao espectador de maneira eficaz. E encontramos dois pontos de partida, dois caminhos. No primeiro caminho os atores usam sua 'espontaneidade', elaborando o comportamento que a eles chega naturalmente, que absorveram desde o seu nascimento no meio cultural e social no qual cresceram. Os antropólogos definem como inculturação a este processo de absorção passiva, sensório-motora, do comportamento cotidiano de uma dada cultura. A adaptação orgânica de uma criança para a conduta e normas de vida de sua cultura, o condicionamento para a 'naturalidade', permite uma transformação gradual e orgânica que é também crescimento.

Stanislavski fez a contribuição metodológica mais importante para esta via de espontaneidade elaborada, ou 'técnica de inculturação'. Ela consiste em um processo mental que anima e dilata a naturalidade inculturada do ator. Por meio do 'se mágico', por meio de uma codificação mental, os atores alteram seu comportamento cotidiano, mudam sua maneira habitual de ser, e materializam a personagem que eles vão retratar. Este também é o objetivo da técnica de distanciamento de Brecht ou gesto social. Ela sempre se refere ao ator que, durante o processo de atuação, modela seu comportamento cotidiano natural em comportamento cênico extracotidiano, com evidências e subtextos sociais.

A técnica de atuação que usa variações de inculturação é transcultural. O teatro 'camponês' de Oxolotlan, representado pelo povo indígena em uma montanha isolada do México, usa uma técnica que é baseada na inculturação. É a mesma técnica encontrada no Living Theatre de Khardaha, nas imediações de Calcutá, onde os atores são camponeses, trabalhadores e estudantes. Há maneiras de ser ator na Europa ou na América, na Ásia ou na Austrália, que se manifestam por meio de técnica de inculturação.

Ao mesmo tempo, em todas as culturas, é possível observar outro caminho para o ator-bailarino: a utilização de técnicas *corporais* específicas que são distintas das usadas na vida cotidiana. Os dançarinos modernos e bailarinos clássicos, mímicos e atores de teatros orientais tradicionais recusaram sua 'naturalidade' e adotaram outros meios de comportamento cênico. Eles se submeteram a um processo forçado de 'aculturação', imposto de fora, com maneiras de ficar em pé, andar, parar, olhar e sentar, que são diferentes das maneiras cotidianas.

A técnica de aculturação artificializa (ou estiliza), o comportamento do ator-bailarino. Mas isso também resulta em outra qualidade de energia. Nós todos já experimentamos esta outra qualidade de energia quando observamos um ator clássico indiano ou japonês, um dançarino moderno ou um mímico. Tais atores são fascinantes uma vez que tiveram êxito em modificar sua 'naturalidade', *transformando*-a em leveza, como no balé clássico, ou em vigor, como na dança moderna. A técnica de aculturação é a distorção da aparência usual (natural), a fim de recriá-la sensorialmente de uma maneira fresca e surpreendente. No caminho da 'aculturação' é difícil distinguir o ator do bailarino.

O ator-bailarino 'aculturado' manifesta uma qualidade e uma irradiação energética que é presença pronta a ser transformada em dança ou teatro, de acordo com a convenção ou tradição. Mas o caminho da inculturação também conduz a ricas variações e matizes do comportamento cotidiano, a uma qualidade essencial de ação vocal da linguagem, a um fluxo de tensões, a mudanças súbitas de ritmo e intensidades que dão vida a um 'teatro que dança'. Tanto a via de inculturação quanto a de aculturação ativam o nível pré-expressivo: presença pronta para representar.

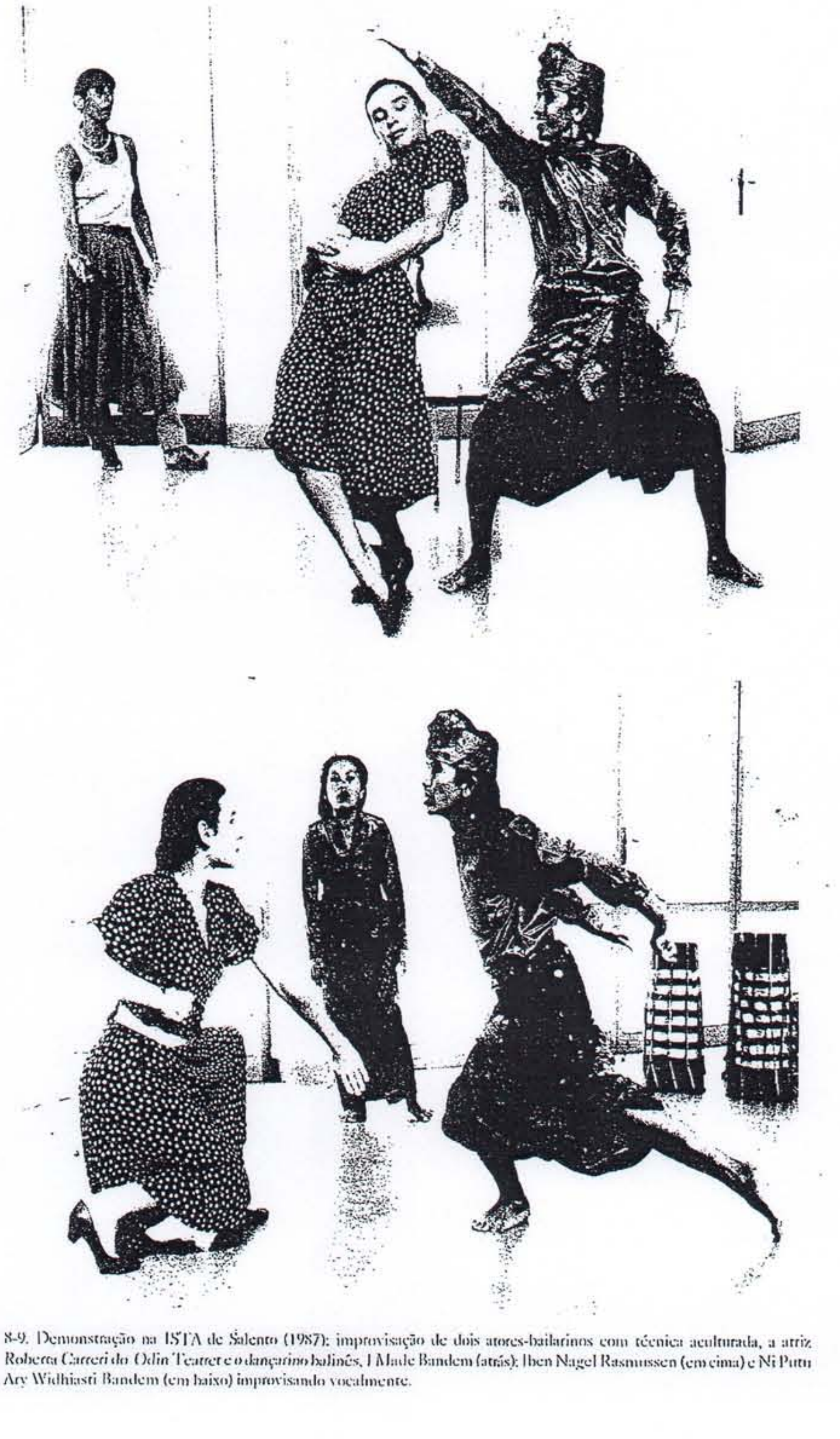
Portanto, é inútil enfatizar demais as diferenças expressivas entre os teatros orientais clássicos, com seus atores-bailarinos aculturados, e o teatro ocidental, com seus atores inculturados, pois eles são análogos no nível pré-expressivo."

(Eugenio Barba, *A terceira margem do rio*)

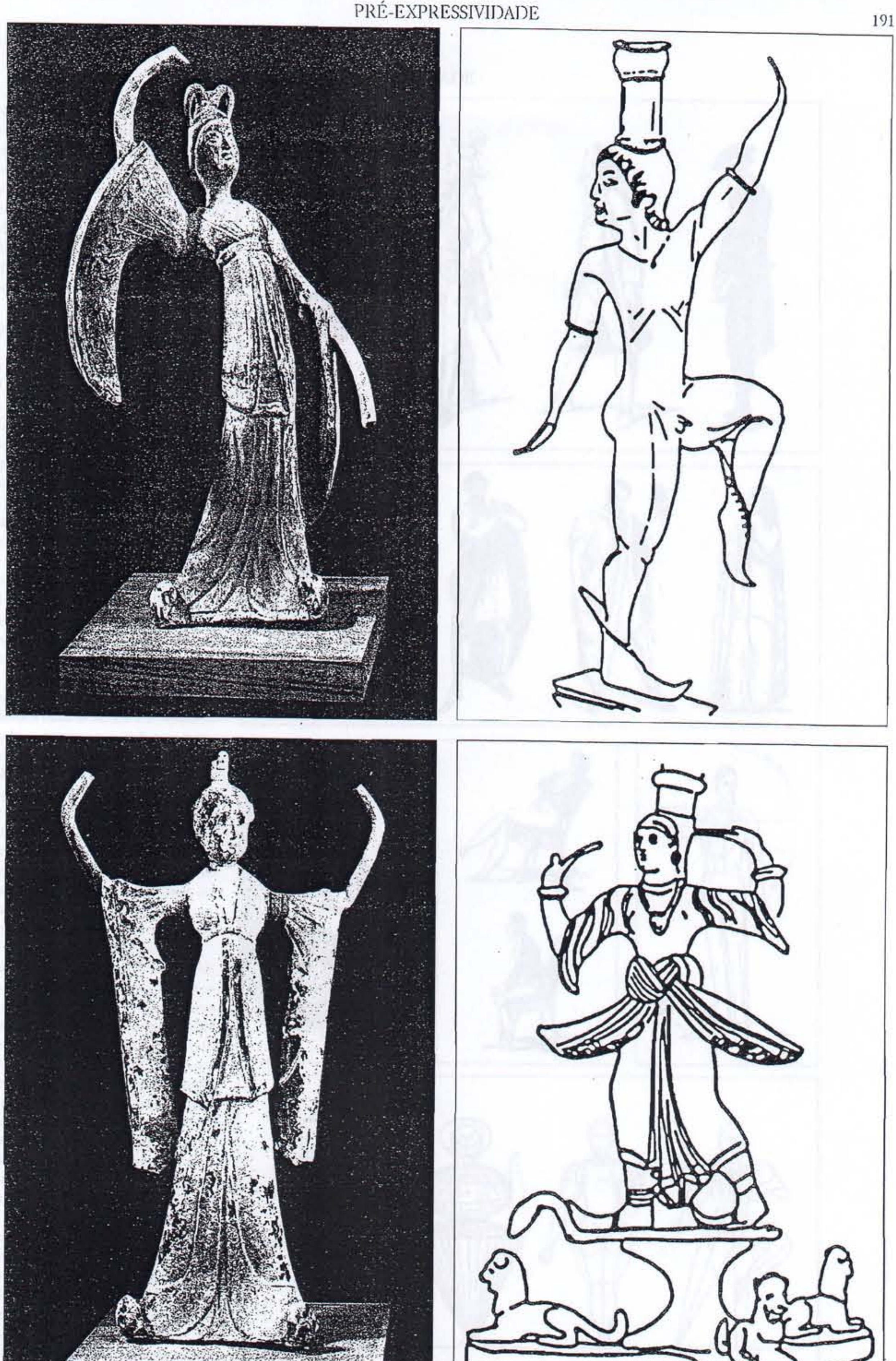
Fisiologia e codificação

Pode-se imaginar que o que chamamos de *codificação* seja seja a conseqüência dilatada e visível de processos fisiológicos; a codificação acontece para respeitá-los criando uma equivalência às mecânicas, às dinâmicas, às forças que funcionam na vida; e, em seguida, tendo sido reconhecida na codificação uma qualidade visível, acrescenta-se aquele *valor* que nós avaliamos como "estético".

Na realidade, a codificação, por caminhos duplos, tende para o *corpo dilatado*: através de uma dilatação no espaço que amplia a dinâmica dos movimentos, ou através de oposições que o ator-bailarino cria no interior do próprio corpo, dilatando sua intensidade. No primeiro caso, a expansão das próprias ações no espaço conforme órbitas precisas que es-



8-9. Demonstração na ISTA de Salento (1987): improvisação de dois atores-bailarinos com técnica aculturada, a atriz Roberta Carreri do Odin Teatret e o dançarino balinês, I Made Bandem (atrás): Iben Nagel Rasmussen (em cima) e Ni Putu Ary Widhiasti Bandem (em baixo) improvisando vocalmente.



10-13. Em cima e em baixo, à esquerda, dançarinas chinesas pintadas em terracota (Dinastia do Norte, 386-581 d.C.) Museu de Taipei); à direita, em cima, dançarino etrusco, fragmento do século V a.C., candelabro de bronze (Museu de Karlsruhe); à direita, em baixo, dançarino etrusco; começo do século V a.C., base do candelabro de bronze (Museu Britânico, Londres).

capam do cotidiano destrói os automatismos cotidianos do corpo. No segundo caso, o ator, criando para si próprio um obstáculo, não permite que a ação escape, mas a prende: e é a dilatação das tensões, do trabalho necessário para prendê-las, que cria uma qualidade diferente de energia no ator, visível também em situações de imobilidade.

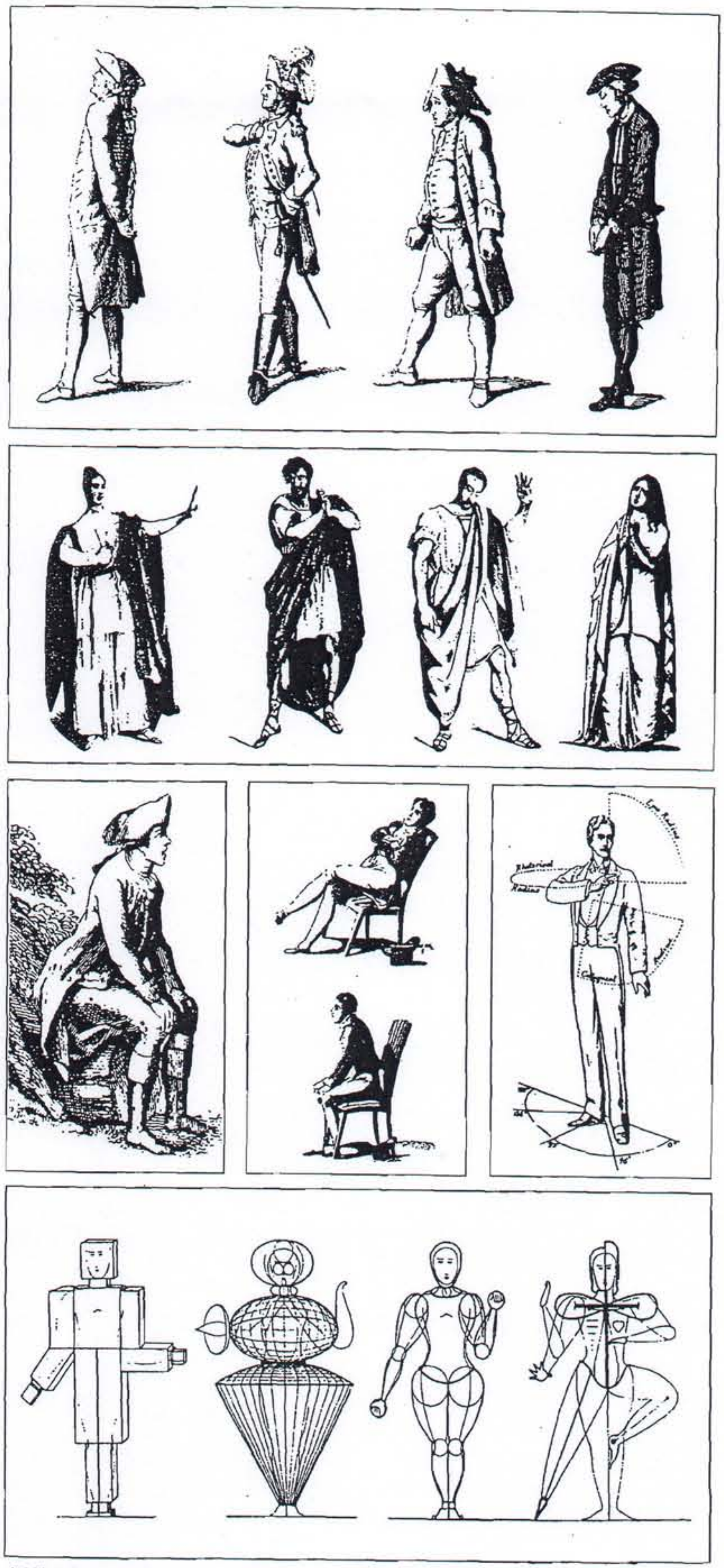
A codificação em ambos os casos requer uma técnica extracotidiana do corpo.

Codificação no Oriente e no Ocidente

A procura de uma codificação que poderia dar ao ator um corpo pré-expressivo foi feita tanto no Oriente quanto no Ocidente. No Ocidente, entretanto, por causa da categorização tradicional dos atores exclusivamente como atores, dançarinos, mímicos ou cantores, essa procura conduziu somente a uns poucos resultados (com a exceção, já citada, de formas tais como balé clássico e mímica). Nos teatros orientais, por causa da continuidade de uma tradição viva representada pelo mestre, a codificação tem sido transmitida sem interrupção, baseada no processo de imitação que é típico de todas as formas de pedagogia teatral direta.

Já nas respectivas histórias das várias culturas teatrais, entretanto, podem-se encontrar analogias surpreendentes, particularmente com respeito às regras de conduta que definem as atitudes básicas de um ator no palco. Por exemplo, sabemos que todos os atores do Conservatório de Paris, no fim do século XIX, obedeceram a certas regras fundamentais: as mãos tinham de ser mantidas sempre acima da cintura; quando se apontava, a mão era mantida acima do nível dos olhos. Os atores Kathakali e os atores-dançarinos de Bali usam os mesmos princípios: as mãos, e portanto os braços, nunca devem estar soltos nas laterais do corpo, mas sempre acima da cintura, e o gesto de apontar deve ser efetuado acima dos olhos, para ser grande e visível.

No Ocidente a descontinuidade na tradição, a procura do realismo, ou melhor, naturalismo, e bases psicológicas em vez de físicas para a ação destruíram gradualmente a herança de regras que fixam o comportamento do ator. Tais regras certamente existiram no teatro europeu durante o período da Commedia dell'Arte, mas a herança foi perdida porque a pedagogia teatral, tanto no Ocidente quanto no Oriente, nunca é escrita. Certas tentativas têm sido feitas no teatro europeu para fixar os movimentos do corpo numa forma particular, para encontrar leis para o movimento separadas de toda motivação expressiva, tal como regras para proporções corporais fixadas para as artes figurativas (Figs. 19-25). Mas desde que para os originadores desses ensaios faltaram *a priori* uma codificação ou critérios de classificação objetivos, eles foram tentados a explicar ou racionalizar, isto é, "cientificizar" seu trabalho de uma manei-



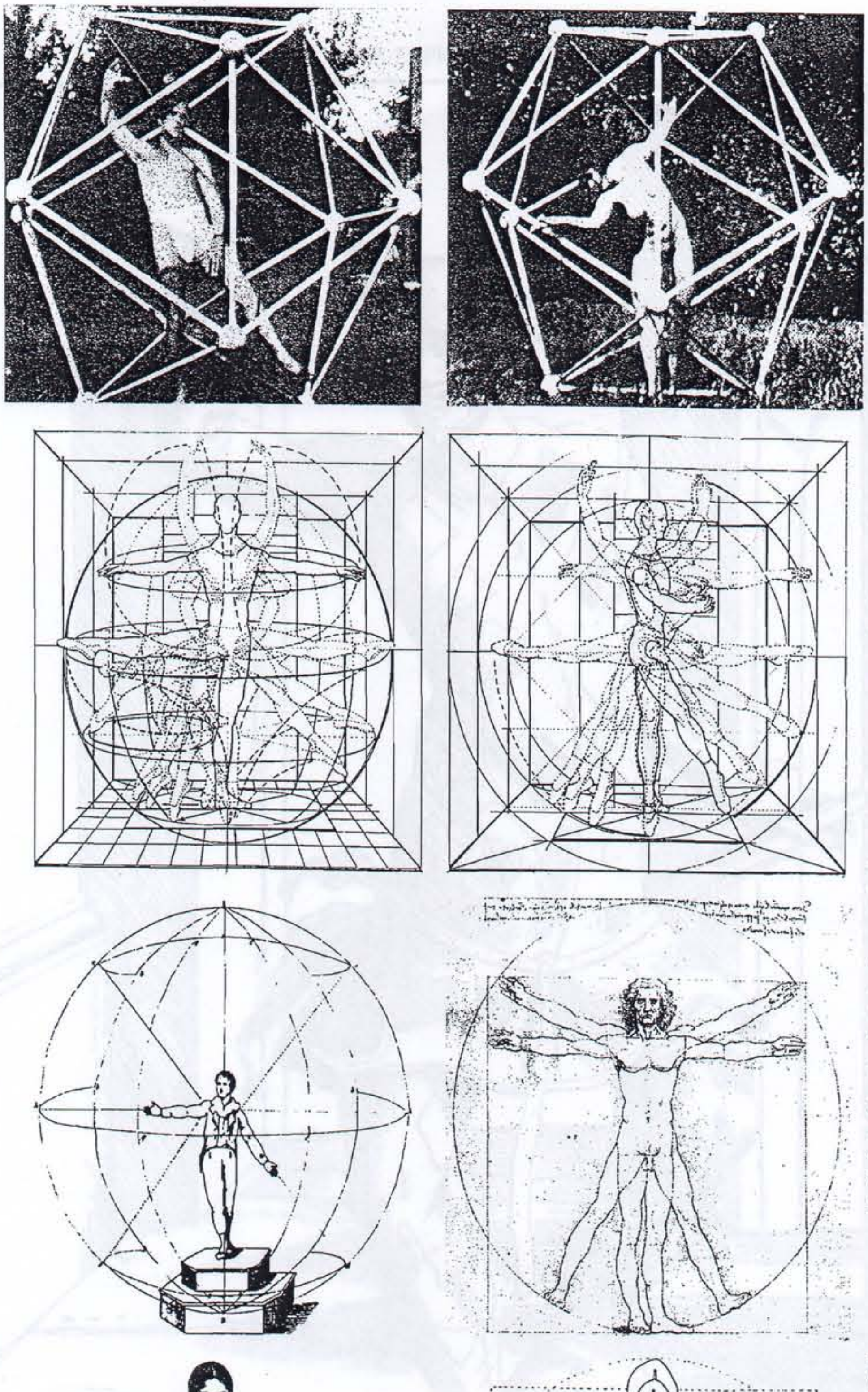
14-19. Primeira e segunda fila, gravuras de Johan Jacob Engel, *Idéias sobre uma Mímica* (Berlim, 1785-86), e desenhos de Antonio Morrocchesi, *Lições de Declamação e Arte Teatral* (Florença, 1832). Esses dois trabalhos são representativos de duas tendências que dominaram a cultura teatral do século XIX. De um lado, a codificação do ator por meio de um estado de espírito proposto por Engel (1741-1802), um autor de peças e diretor, que se tornou um teórico e um proponente da estética de Lessing; por outro lado, a pesquisa pessoal conduzida pelo ator italiano Morrocchesi (1768-1838), destinada a conferir dignidade científica à sua própria arte. Terceira fila, da esquerda para a direita, o descanso na obra de Engel (cf. Fig. 13) e começando a se mover novamente nas *Ilustrações práticas de gestos e ações retóricas* (Londres, 1807), de Henry Siddon. Henry Siddon (1774-1815), o filho mais velho da famosa atriz inglesa Sara Siddon e também ator, traduziu parte do tratado de Engel em inglês, adaptando-o e redesenhando as ilustrações de acordo com o estilo e gosto inglês. Terceira fila, à direita, análise do movimento oratório em *Voz, fala e gesto* (Londres, 1900), de Henry Neville. Abaixo, leis geométricas para a transformação teatral do corpo humano (1925), de acordo com Oscar Schlemmer (1888-1943), um dos principais expoentes da reforma teatral da Bauhaus.

ra totalitária e obsessiva. Pode-se também entender facilmente por que essas tentativas, ainda que baseadas no corpo físico, tinham uma tendência a ligar a expressividade do ator aos critérios psíquicos, já que eram geralmente feitas por homens que tinham pouco contato com a prática teatral.

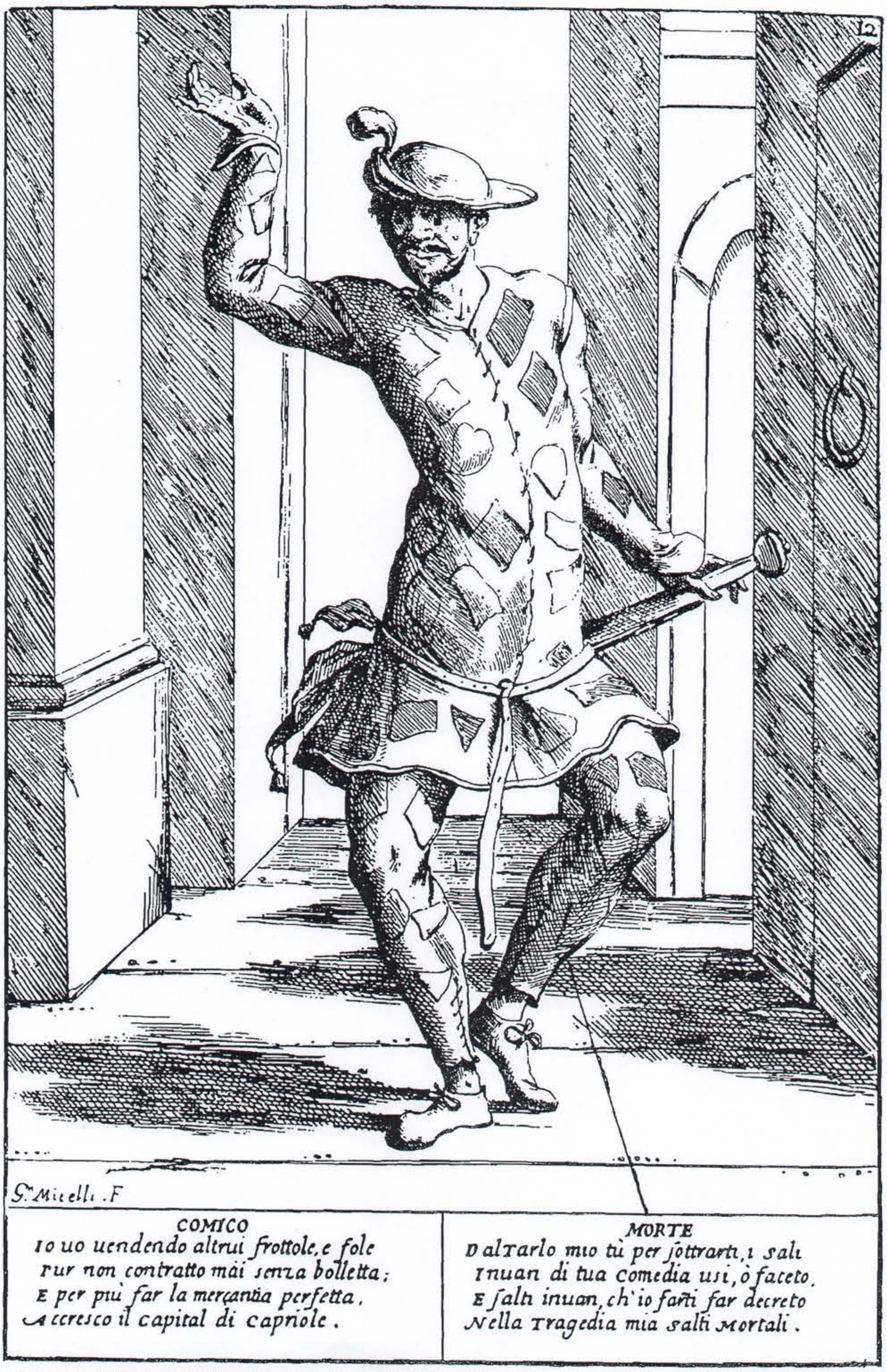
A tendência em ligar a expressividade aos critérios psíquicos é uma das razões por que, na cultura ocidental, o paradoxo do ator capaz de externar emoção sem necessariamente ele mesmo sentir a emoção é ainda malentendido. Ao mesmo tempo, esse mal-entendido tem sido muito fértil, porque o teatro europeu tem a inclinação de investigar as emoções do ator.

A proximidade entre a gravura de *Quironomia* (1806) de G. Austin (Fig. 24) e o diagrama da posição básica da dança Odissi (Figs. 26-27) não têm a intenção de estabelecer um paralelo entre os dois. Ao contrário, desejamos chamar a atenção para a necessidade que, há tempo, existe no teatro europeu de encontrar e fixar todas as possibilidades do ator, para descobrir os aspectos do *bios* no palco.

Olhando para esses dois diagramas tem-se a impressão de que esses dois corpos ainda não estão expressando algum sentimento, alguma reação; mas ao mesmo tempo percebe-se que eles estão prontos, aptos para atuar, *só de olhar*. Isto é *bios cênico*, *pré-expressividade*, ou seja, uma vida pronta a ser transformada em ações e reações precisas.



20-27. Em cima icosaedro de Rudolf von Laban usado para medir as ações da dançarina no espaço (1920). O método de notação de dança inventado por Laban (1879-1938) é a única tentativa feita até agora para transcrever movimentos geograficamente codificados (cf. Fig. 32, p. 196, segunda fileira), diagramas gráficos espaciais feitos pelo historiador e teórico da dança Lincoln Kirstein (1952) de dois movimentos do balé clássico, desenhados por Carlus Dyer. Terceira fila, à esquerda, análise espacial de um gesto na *Quironomia* (Londres, 1806), de Gilbert Austin. Terceira fila, à direita, diagrama das proporções do corpo humano num desenho de Leonardo da Vinci (1452-1519), Museu do Louvre (Paris). Fila de baixo, análise espacial de *asana*, uma posição básica de dança Odissi.



COMICO
Io uo uendendo altrui frottole, e fole
Pur non contratto mai ſenza bolletta;
E per più far la mercantia perfetta,
Accresco il capital di capriole.

MORTE
Dal Tarlo mio tù per ſottrarti, i sali
Inuan di tua comedia usi, ò faceto,
E ſalti inuan, ch'io fanti far decreto
Nella Tragedia mia salti Mortali.

28. O corpo dilatado: Arlequim numa estampa do pintor italiano Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718).

29. O corpo fictício: o ator Motomasa Kanze na peça *Hagoromo*, do Nô.

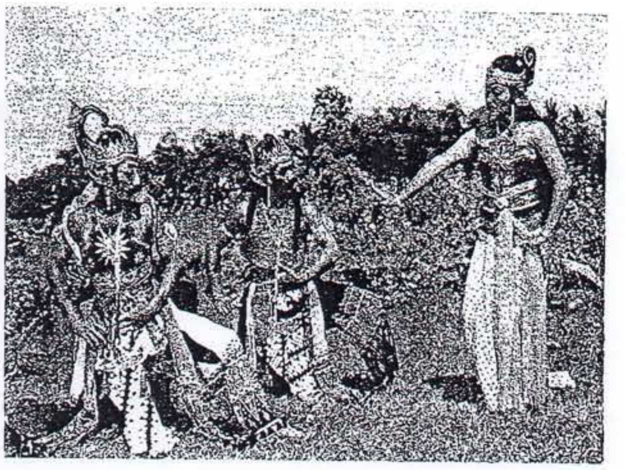
O corpo fictício

"O teatro 'ocidental', ou pelo menos o moderno teatro ocidental, está baseado na identificação do corpo cotidiano individual com o corpo fictício da personagem; pensa-se, ou pensava-se, que esses eram os únicos níveis que existiam. Nas formas mais tradicionais do teatro japonês, ao contrário, pode-se facilmente perceber um nível intermediário, um nível entre o corpo cotidiano do ator e o que poderíamos chamar de corpo imaginário da personagem. Consideremos um exemplo simples. Quando um ator de Nô deixa o palco porque a representação terminou, ele tem um hábito singular: move-se muito lentamente, como se sua saída fosse parte integrante da representação. Aqui não é mais a personagem, porque sua ação já acabou, mas ainda não é o ator na sua realidade cotidiana. É uma fase intermediária. De certa forma ele está representando sua própria ausência. Mas essa ausência é representação e é, portanto, uma ausência presente. Nesses termos, expressa o que poderia parecer um paradoxo, mas quando praticado isso é muito claro. A mesma coisa ocorre no Kabuki: o ator não deve desaparecer, ele deve mostrar-se e manter-se num estado fictício. (...)

Por não ter encontrado ainda uma definição mais correta, chamei a este fenômeno de *corpo fictício*: não uma ficção dramática, mas um corpo que se compromete com uma certa área 'fictícia' que não representa uma ficção, mas que simula uma espécie de transformação do corpo cotidiano no nível pré-expressivo."

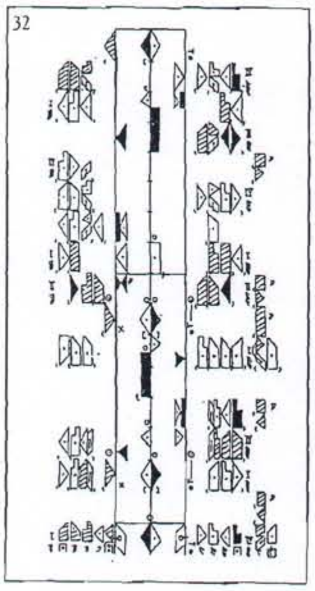
(Moriake Watanabe, *Entre Oriente e Ocidente*)

30. Cena de um espetáculo do Nyt Dansk Danseteater de Copenhague. A dança clássica, conhecida como balé, regulada por princípios e técnicas baseadas em movimentos e passos predeterminados, uma das únicas formas de representação codificadas no Ocidente. Enquanto os primeiros movimentos e as primeiras regras emergiram do trabalho de teóricos italianos no século XV — Domenico da Piacenza, Antonio Cornazano, Guglielmo Ebreo —, a codificação da dança clássica foi estabelecida pela Académie Royale de la Danse, fundada em Paris em 1661, que também esboçou a terminologia que ainda está em uso nas escolas de dança e academias. É necessário observar, entretanto (cf. *Nostalgia*), que quando o moderno teatro ocidental começou, entre o fim do século XVI e o início do século XVIII, a arte do bailarino não era separada da arte do ator, conforme muitos exemplos: um primeiro exemplo é Molière, dramaturgo e ator, mas também autor e intérprete de muitas e bem conhecidas comédias-balés, produzidas em colaboração com o compositor Giovambattista Lulli.

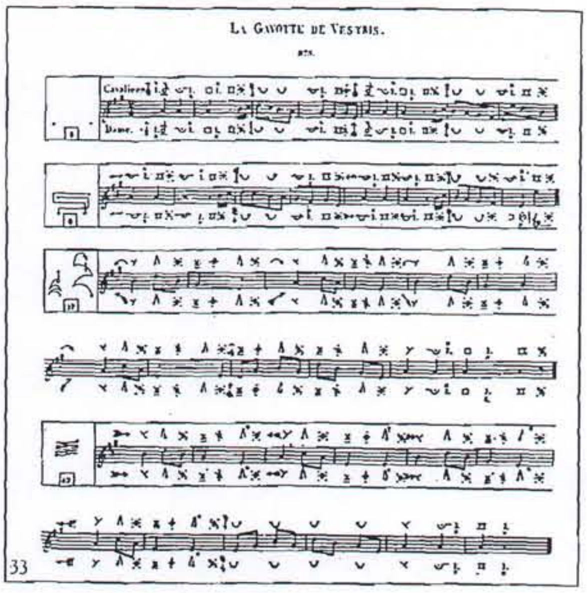


31. Cena da representação de *Wayang Wong* (literalmente, "um drama com seres humanos"). A dança-teatro de Java começou na corte do sultão de Yogjakarta, na segunda metade do século XVIII, e reconta os feitos dos heróis de *Mahabharata*, o *Ramayana* e o ciclo *Panji*. Apesar de o *Wayang Wong* ser uma forma relativamente nova, seus atores movem-se e dançam de acordo com um antigo sistema codificado inspirado, diz-se, pelos movimentos dos bonecos e figuras no teatro de sombras de *wayang kulit* ("drama com as sombras").

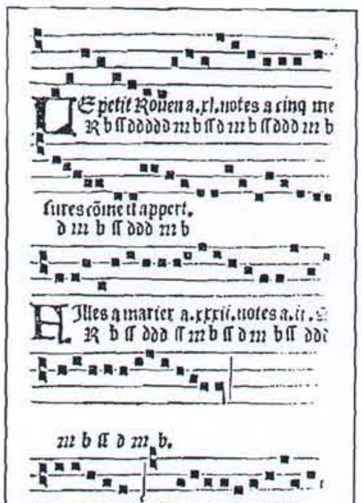
32



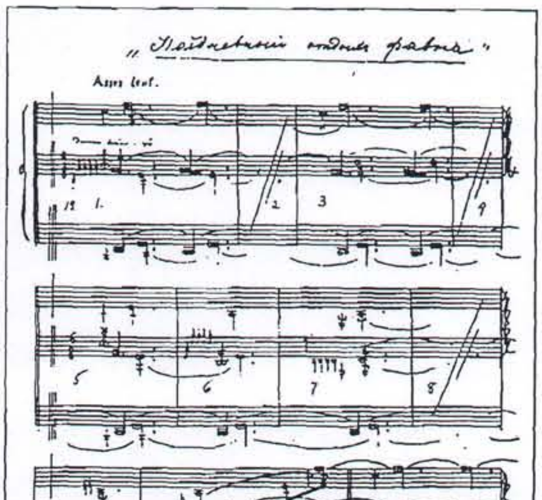
33



34



35

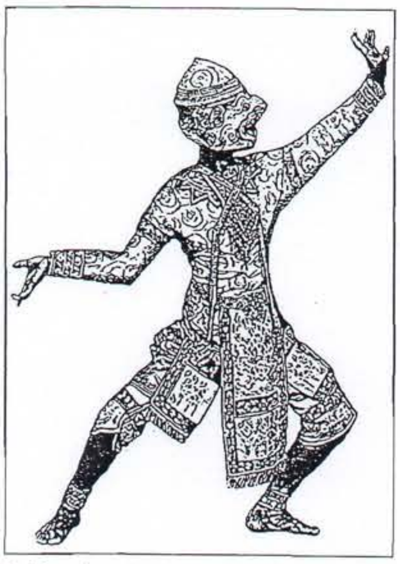


32-35. Quatro diferentes sistemas de notação de dança: 32. Sistema de Rudolf von Laban (Labanotação): diagrama dos movimentos das mãos e do lenço em *Bapang*, um movimento usado no *Wayang Wong* javanês para personagens masculinas fortes, violentas e orgulhosas. Com a notação de Laban, que traduz todos os movimentos do dançarino em símbolos abstratos sem, entretanto, levar a música em consideração, é possível, como neste caso, transcrever qualquer movimento codificado, independente da tradição à qual ele pertence.

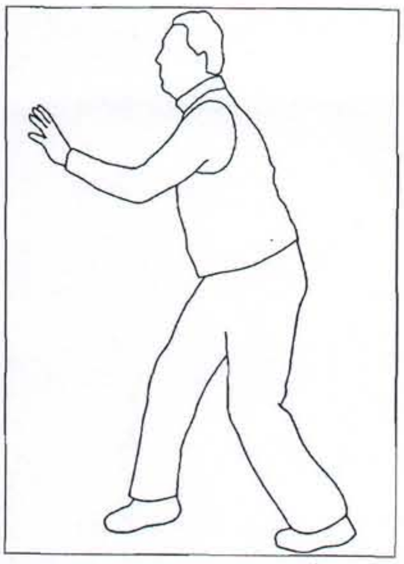
33. *La Gavotte* de Vestris, de acordo com o sistema de Theleur (1831), um dos primeiros sistemas a fazer uso de símbolos abstratos.

34. Primeira página de *A arte e o ensino de dançar bem*, um pequeno manual que é provavelmente o primeiro livro ocidental sobre dança, impresso em Paris por Michel Toulouze no fim do século XV: abaixo do pentagrama musical aparece o título da composição, o ritmo e certas letras do alfabeto, que indicam os passos a serem dançados.

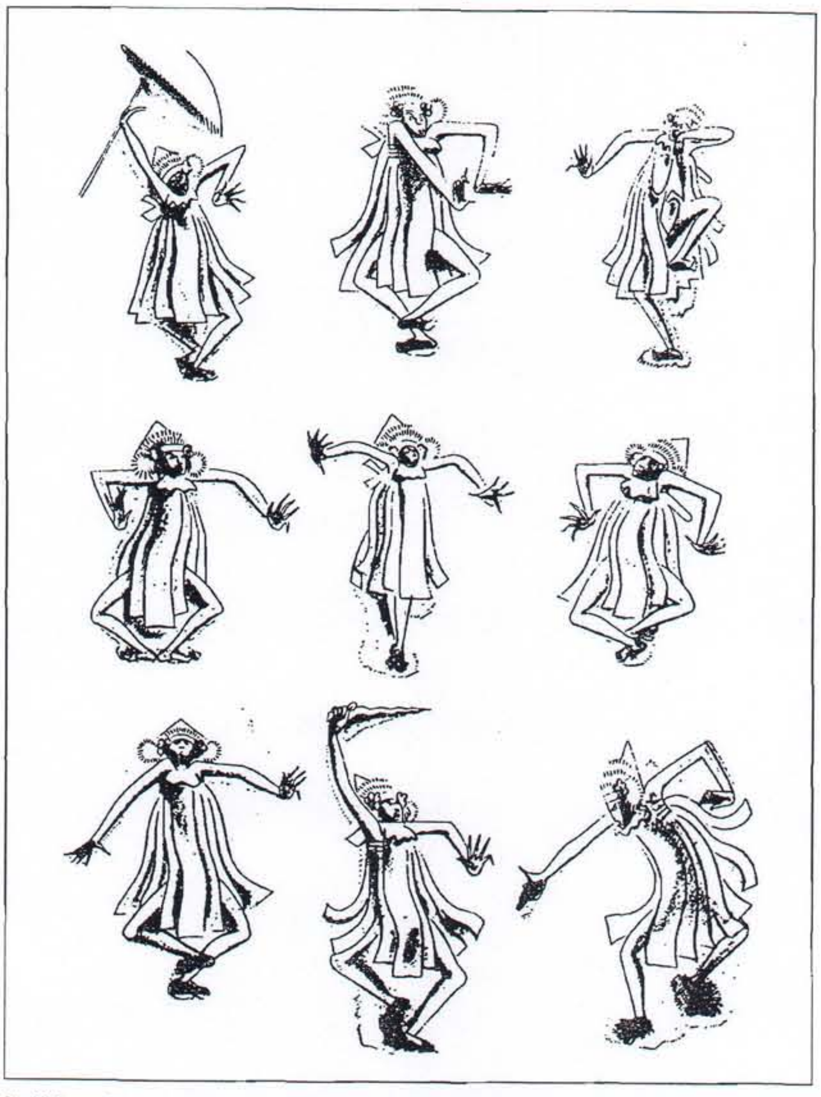
35. Noções coreográficas de um pentagrama musical: o início de *Après-midi d'un Faune*, de Debussy, coreografado por Nijinski (1912).



36. Dançarino tailandês de Thai Khon numa posição básica inspirada pelas artes marciais.



37. Dario Fo numa demostração no ISTA de Volterra (1981).



38. Várias posições no *Baris*, a dança balinesa inspirada no guerreiro. Desenhos do pintor mexicano Miguel Covarrubias, que, nos anos 30, passou grande parte do seu tempo em Bali.

Artes marciais e teatralidade no Oriente

A técnica corporal extracotidiana não é visível apenas nas situações de representação, mas também em outras situações nas quais o comportamento não-cotidiano é usado.

Amplamente conhecidas e praticadas na Ásia, as artes marciais usam processos fisiológicos concretos para destruir os automatismos da vida cotidiana, a fim de criar outra qualidade de energia no corpo. As artes marciais são baseadas na técnica de aculturação, isto é, numa forma de comportamento que não respeita a espontaneidade da vida cotidiana. É este mesmo aspecto das artes marciais, isto é, seu uso da técnica de aculturação, que inspirou as formas codificadas de teatro.

As pernas ligeiramente dobradas, os braços contraídos: a posição básica de todas as artes marciais asiáticas mostra um *corpo decidido* pronto para o impulso e para a ação. Essa atitude, que poderia ser comparada com o *plié* do balé clássico, pode ser encontrada nas posições básicas tanto dos atores orientais quanto dos ocidentais. Não é nada mais do que uma codificação, na forma de técnica extracotidiana, da posição de um animal pronto para atacar ou se defender. Quando o escultor japonês Wakafuki (responsável por muitas das ilustrações deste livro) viu uma das poses mímicas de Dario Fo (Fig. 37), ele observou que a pose era muito semelhante ao começo de um movimento de karatê chamado *neko hashi daci*, ficar de pé como o gato. A fotografia mostra o ator italiano em seu espetáculo, *A história de um tigre*.

Estudos têm sido feitos da relação entre artes marciais e personalidade e se notou que a aprendizagem da arte marcial por meio de repetição de ações físicas conduz os alunos a outra conscientização de si mesmos e a outro uso de seus corpos. O objetivo das artes marciais é aprender a estar presente no exato momento da ação. Este tipo de presença é importante para atores que desejam ser capazes de recriar, toda noite, esta qualidade de energia que os torna vivos aos olhos do espectador. É talvez esse objetivo comum, apesar dos resultados diferentes, que explica a influência que as artes marciais tiveram sobre a maioria das formas teatrais do Oriente.

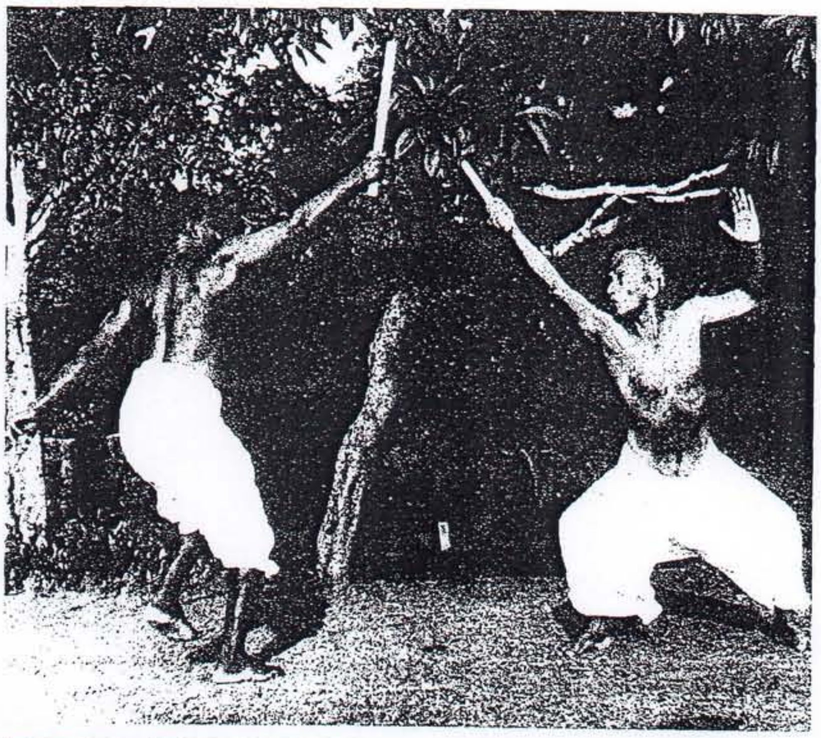
Por causa de suas contingências históricas, as artes marciais perderam, no geral, seu valor militar. Esta herança foi transformada: algumas artes marciais se tornaram danças, e os exercícios da arte marcial tornaram-se as bases de várias danças e outras formas teatrais e do treinamento dos dançarinos.

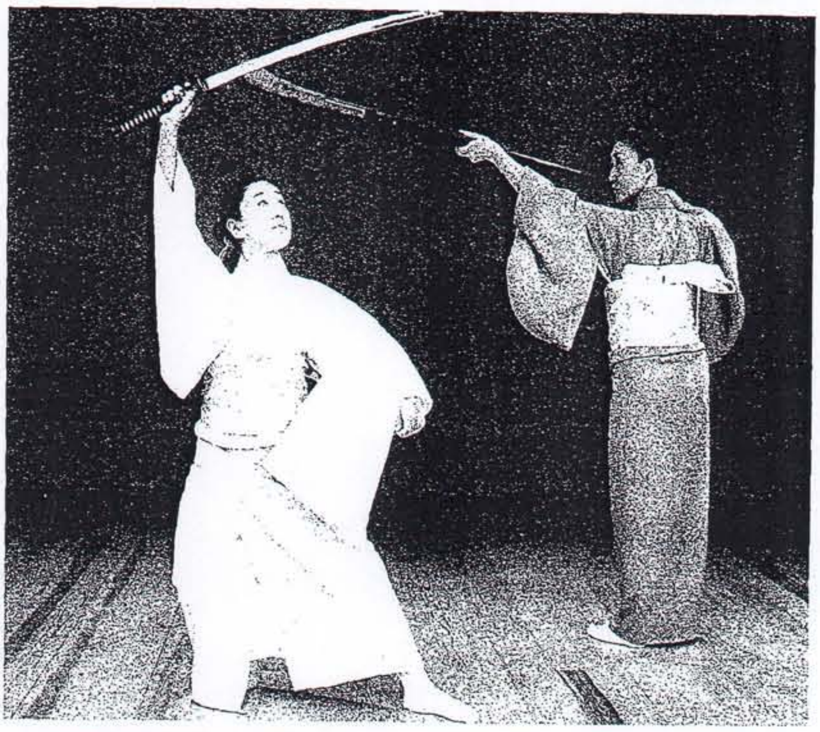
Em Bali, encontra-se a dança de *Baris* (Fig. 38). Etimologicamente, *Baris* significa "linha, fila, formação militar", e foi o nome de um exército de voluntários usado pelos príncipes locais em épocas de desordem. Ela deu origem a sete diferentes danças que, pouco a pouco, perderam seu caráter militar e se tornaram o que é hoje conhecido como *Baris*, que é dançado tanto pelos rapazes quanto pelas moças. *Pentjak-Silat*, a arte nacional da Indonésia de autodefesa (chamada *Bersilat* na Malásia), é baseada nos movimentos do tigre e originou a dança *Pentjak*.

O que o médico chinês Hua To (Fig. 41) está fazendo? Suas diferentes posições, que parecem ser uma espécie de dança, ilustram uma série de exercícios baseados em cinco animais: veado, ave, tigre, macaco, urso. Hoje esses movimentos são a base de inúmeros exercícios em escolas de luta na China (Fig. 42). Os mesmos movimentos se encontram no Kathakali, no sul da Índia.

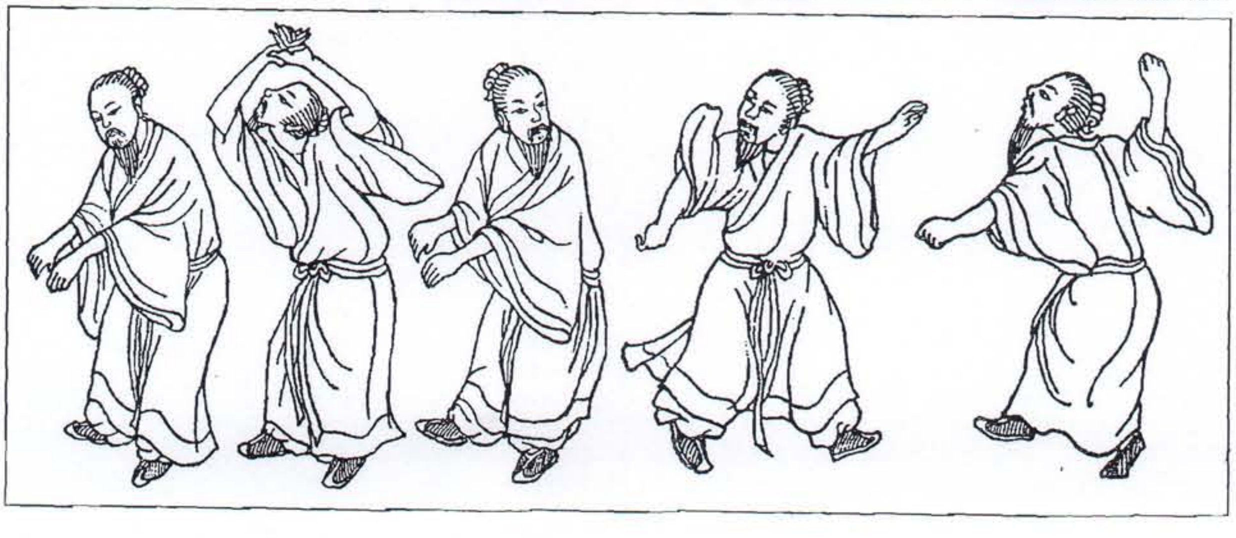
O Kathakali também foi influenciado por uma arte marcial: *Kalaripayattu*, "o lugar onde se treina", do sânscrito *khalorica*, literalmente o "terreno onde são feitos exercícios militares" (Fig. 39). O Kathakali foi tomado de *Kalaripayattu* (praticado no mesmo estado, Kerala), não apenas os exercícios e massagens, mas também a própria terminologia usada para descrever certas poses: leão, elefante, cavalo, peixe. No Estado de Manipur, norte da Índia, outras artes marciais tais como *Thengou*, *Takhousarol* e *Mukna* (uma forma de defesa pessoal que hoje é um esporte popular na cidade) influenciaram as danças tradicionais da região, cujo estilo está entre as danças mongólicas e as danças indianas clássicas descritas no tratado *Natya-Shastra*.

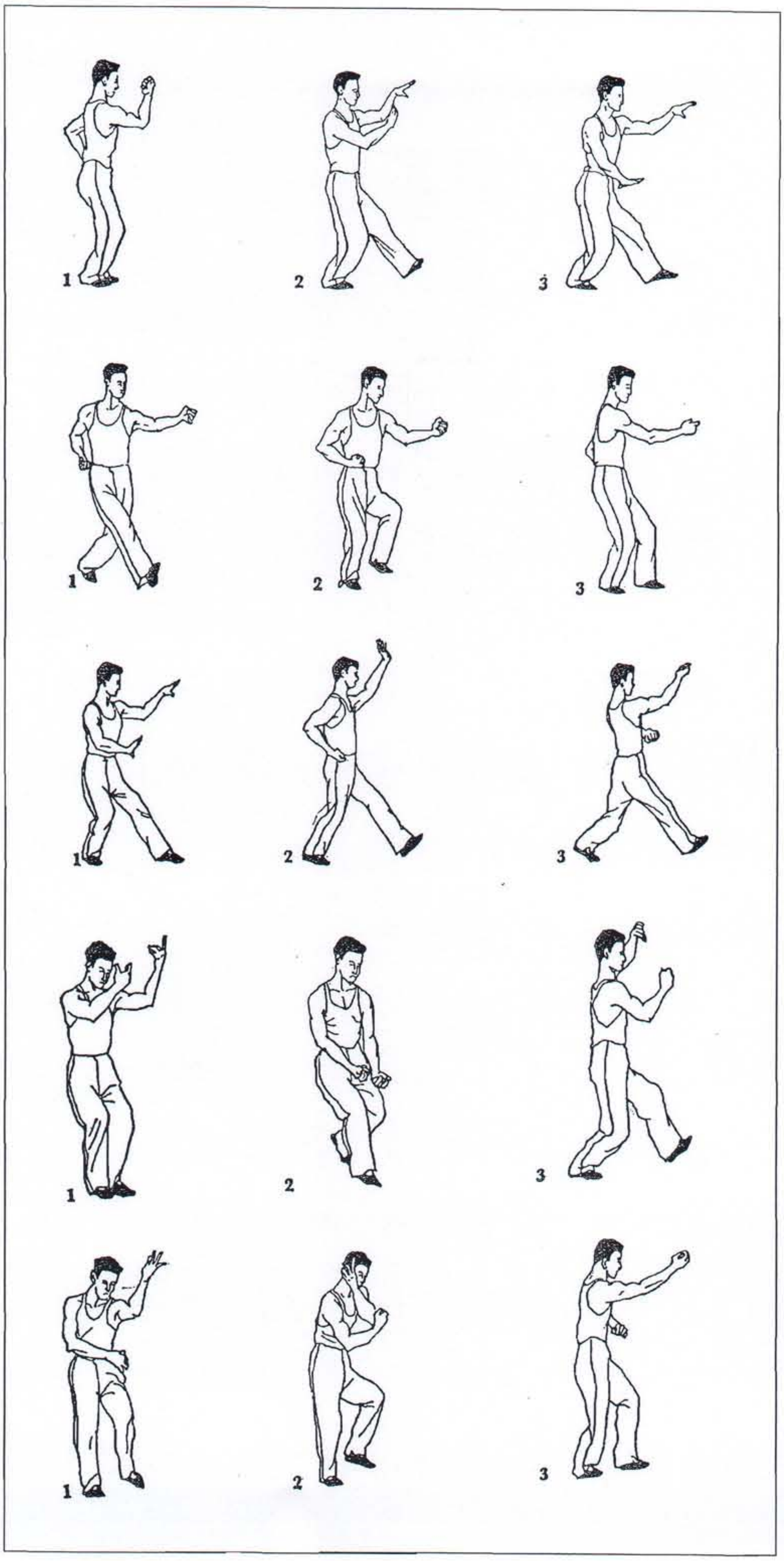
Se, finalmente, se leva em conta o teatro tradicional da China e do Japão, como a Ópera de Pequim e o Kabuki, fica clara a forte ligação entre artes marciais e representação na Ásia: duelos, lutas, até batalhas entre tropas armadas, não são somente a base do treinamento do ator, mas também elementos do espetáculo misturados às formas originais e apresentados com a mais elevada e refinada técnica corporal extracotidiana.





39-41. Em cima, combate de bastões entre dois praticantes de *Kalaripayattu*, a arte marcial de Kerala (Índia). A habilidade do lutador da direita faz com que lhe seja possível manter uma posição muito estável e ainda estar completamente pronto para se dedicar à luta.
No centro, Katsuko Azuma e Kanho Azuma durante a sessão da ISTA em Holstebro, em 1986, numa cena da Nihon Buyo exigindo o uso de armas tradicionais, a espada (*katana*) e a alabarda (*naginata*).
Em baixo, o médico e cirurgião chinês Hua To, que viveu durante a última Dinastia Han (25-220 a.C), numa série de posições baseadas na estratégia de combate de cinco animais: da esquerda para a direita, um veado, uma ave, um tigre, um macaco e um urso. Essas posições ainda estão em uso na China de hoje, como pontos de partida para várias artes marciais.





42. As cinco técnicas básicas de *Hsing-i*, uma forma particular de ginástica chinesa conhecida como *T'ai chi* (literalmente o auge do pugilismo):
a) P'i ch'uan (dividindo), subindo e descendo, como quando se corta com um machado; *b) Peng ch'uan* (comprimindo), expansão e contração simultâneas; *c) Ts'uan ch'uan* (semeando), fluindo correntes curvas; *d) P'ao ch'uan* (andando lentamente), chamas súbitas como das armas; *e) Heng ch'uan* (cruzando), golpes arremessados para a frente, com um modelo de energia circular. Esses golpes são geralmente praticados primeiro com o braço esquerdo e depois apenas com o direito; posteriormente as ações do braço são coordenadas.

Artes marciais e teatralidade no Ocidente

A relação entre teatralidade e artes ligadas às técnicas de luta foi documentada na cultura ocidental desde a Antiguidade, sobretudo o papel que essas artes representaram na origem da dança.

Na antiga Grécia, os comandantes dos exércitos eram chamados de "dançarinos principais". Sócrates afirmava que "o homem que dança melhor é o melhor guerreiro". O *pyrrhic*, uma dança grega de origem cretense, representava, de acordo com a descrição de Platão, as várias fases de uma batalha. Na Grécia era dançada primeiramente em Esparta por um único dançarino; posteriormente, em Atenas, se tornou uma dança coletiva, na qual duas fileiras de dançarinos se "confrontavam". Uma das mais famosas representações da dança *pyrrhic* era *chorentes* (dançarinos) mimando proteger Zeus — menino dos ataques de Cronos-Saturno.

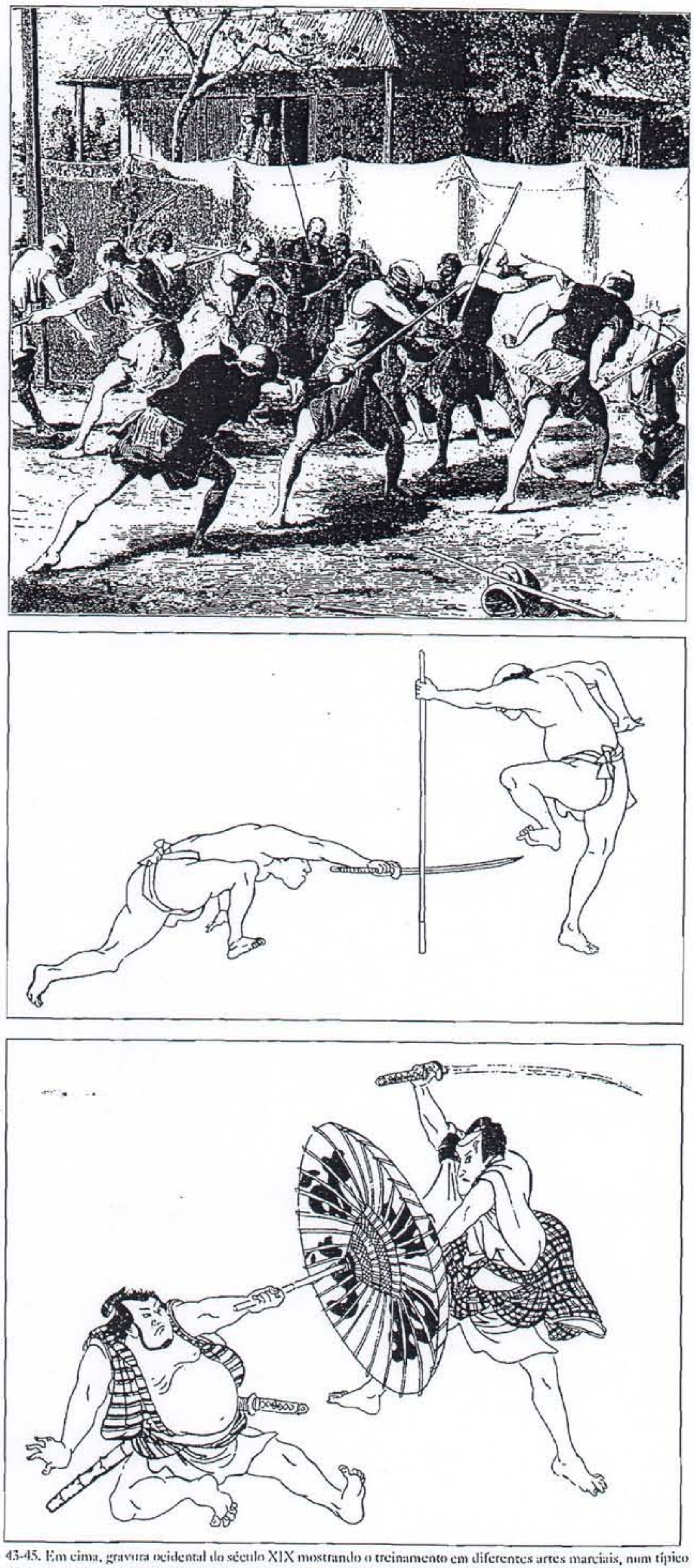
Na Roma antiga, durante o festival anual em honra a Marte, o deus da guerra, sacerdotes armados da casta Sali faziam uma procissão pelas ruas. Sob o comando de seu chefe, o *praesul*, eles executavam uma dança que consistia de três passos e uma série de movimentos ondulatórios; mantinham o ritmo batendo suas lanças contra os escudos.

De acordo com os estudiosos das tradições populares, certas danças européias medievais de marcado caráter mímico também derivaram de danças guerreiras. Em certos casos essas danças deram origem a verdadeiras representações teatrais. Na Itália, por exemplo, *la danza della spada* (dança da espada), comumente encontrada no norte e no sul, reproduzia o conflito armado entre os cristãos e os turcos e foi, freqüentemente, transformada em representações populares, nas quais os dançarinos dialogavam.

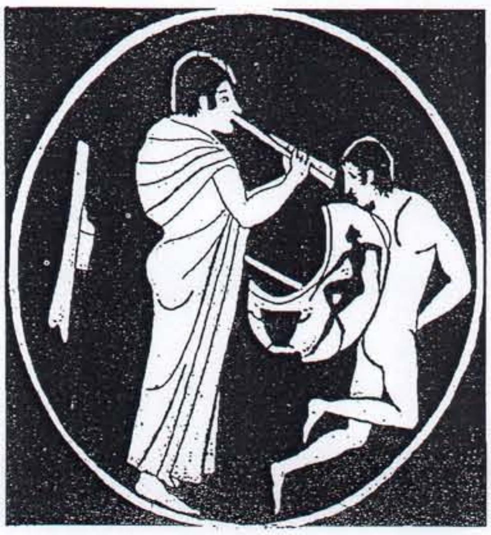
Nascida no século XVI, a *danza della spada* italiana era baseada na *moresca*, uma dança medieval encontrada na Europa (como a *morisca* na Espanha, a *mauresque* na França, o *morris dance* na Inglaterra, o *mohrentanz* na Alemanha), originalmente uma representação do conflito entre cristãos e mouros e um símbolo do conflito entre o Ocidente e o Oriente, entre a civilização e a barbárie.

No século XVI, a *moresca* afastou-se longe de suas origens guerreiras e tornou-se uma dança da corte, sem perder seu caráter popular. Em alguns casos as ações altamente mímicas da *moresca* foram combinadas com diálogos entre os dançarinos, resultando em verdadeiras representações dramáticas; em outros, foi dançada no intervalo entre representações de comédias e tragédias.

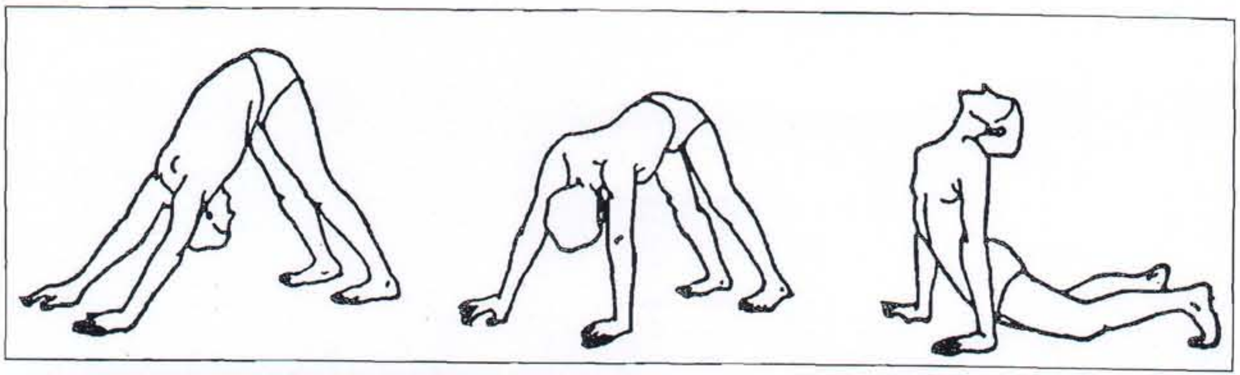
A *danza della spada* na Itália, o *bal du sabre* no sul da França, a *moresca* por toda a Europa, todas essas danças testemunham que no Ocidente, assim como no Oriente, existiu uma ligação íntima entre as técnicas de ataque e defesa e as origens da arte extracotidiana do ator.

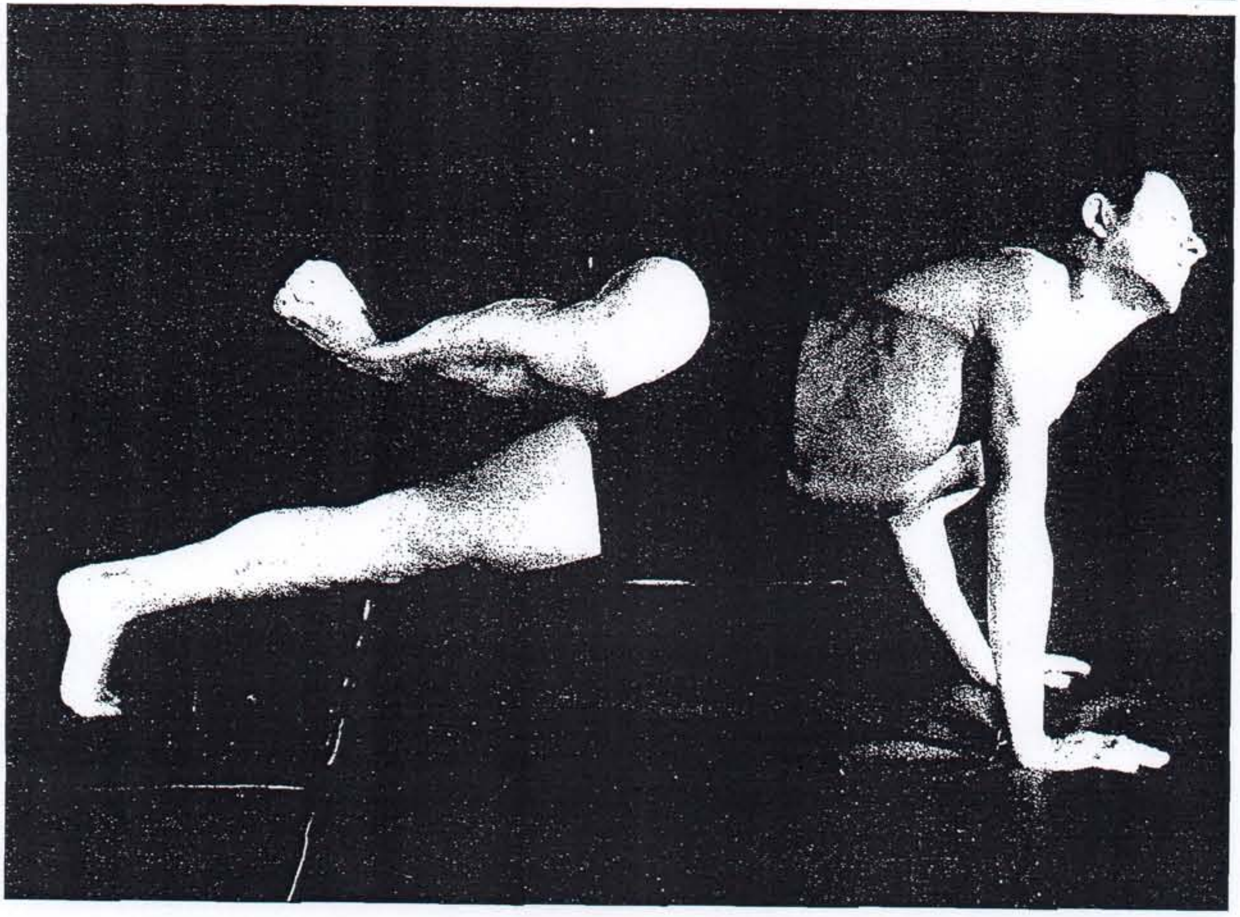


43-45. Em cima, gravura ocidental do século XIX mostrando o treinamento em diferentes artes marciais, num típico espaço de treinamento ao ar livre japonês chamado *Do-Jo* ("*Do*" significa caminho, "*Jo*" lugar; literalmente: o lugar onde se estuda o caminho). No centro e em baixo, treinamento e representação de duelo no teatro Kabuki, em gravuras japonesas do século XIX. Observe como a representação do duelo é feita de modo mais dramático pelo uso de diferentes armas: um frágil guarda-chuva de papel contra uma espada de aço. As tensões recíprocas nos corpos dos atores, contudo, permanecem idênticas.



46-47. Em cima, homem praticando a *"dança de esgrima"*, que acontece somente em dia de festa de San Rocco em Torrepaduli (Lecce, Itália). Esta forma de duelo dançado, extremamente antiga, é encontrada no sul da Europa e é representada por gestos precisamente codificados e fixos: geralmente é um duelo com armas (freqüentemente facas). Aqui, a faca foi substituída por uma mão, mantida com a palma esticada. Abaixo, o *pyrrhic* grego (guerra), dança gravada em taça pelo pintor conhecido como Poseidon.





48-50. Em cima, exercício chamado *danda* (em sânscrito, *danda* significa "braço") ou esticar como um gato, praticado nas artes marciais indianas e paquistanesas para desenvolver a força dos braços e a parte superior do corpo.
No centro — no princípio dos anos 60, o Teatro-Laboratório Polonês de Jerzy Grotowski (então chamado de Teatro de 13 Filas e localizado em Opole) desenvolveu uma série de exercícios. Na foto, o ator Antoni Jahołkowski fazendo o exercício chamado "o gato", inventado no Teatro-Laboratório.
Em baixo, duelo com bastões que obriga o ator a reagir pulando rapidamente: um exercício de treinamento desenvolvido pelos atores do Odin Teatret, inspirado nos exercícios acrobáticos da Ópera de Pequim. Aqui são vistos os atores Torgeir Wethal e Iben Nagel Rasmussen, em 1964, logo após o grupo ter sido fundado.

A pré-interpretação do espectador

O estado pré-expressivo do ator pode corresponder a um estado particular da maneira de ver do espectador, a qual, como uma espécie de reação imediata, precede toda interpretação cultural. Esse estado pode ser definido como *pré-interpretação*. No ator a pré-expressividade precede o desejo de expressar; de modo semelhante encontra-se uma "resposta fisiológica" no espectador, que é independente da cultura, sentimentos ou estado particular do espírito no momento de ver. Enquanto a pesquisa sobre a fisiologia do ator está ainda jovem, há um estudo considerável sobre a natureza de ver. Mesmo que essa pesquisa não tenha conduzido a teorias definitivas, ela possibilitou, entretanto, a proposição de certas hipóteses interessantes, aplicáveis à maneira especial de ver, característica do espectador teatral.

Para começar é preciso considerar a questão da percepção visual, isto é, a interação entre fenômenos biológicos e psicológicos, produzida entre o olho e o cérebro. Estudos de percepção visual estão hoje suficientemente avançados para tornar possível uma modificação considerável de teorias anteriores, relativas ao funcionamento da visão e ao processo geral que governa o cérebro. Eles também conduziram a hipóteses contraditórias e não-definitivas e tratam, em sua maioria, da maneira de ver formas imóveis, mesmo que essas formas sejam animadas com uma certa dinâmica. O espectador teatral que reage à percepção de formas em movimento é um fenômeno muito mais especial e complexo.

Estudos cujos resultados podem ser mais bem aplicados ao espectador teatral são os relativos à maneira de olhar trabalhos de arte figurativa. Tal estudo é *A arte e a percepção visual* de Rudolf Arnheim. Professor de psicologia da arte na Universidade Harvard, Arnheim baseia sua hipótese relativa ao espectador de um trabalho de arte nos princípios psicológicos da *gestalt* (que poderia ser traduzida como "forma"). Ele analisa a arte (pintura, escultura e arquitetura, assim como formas de movimento tais como dança, teatro e cinema), sob a base de uma série de princípios, como equilíbrio, forma, desenvolvimento, movimento, espaço, dinâmica. Esses princípios, ou melhor, essas regras da *criação*, são historicamente repetidas em várias latitudes e determinam a *criação* da obra de arte, mas também organizam a maneira como a obra de arte em si é vista.

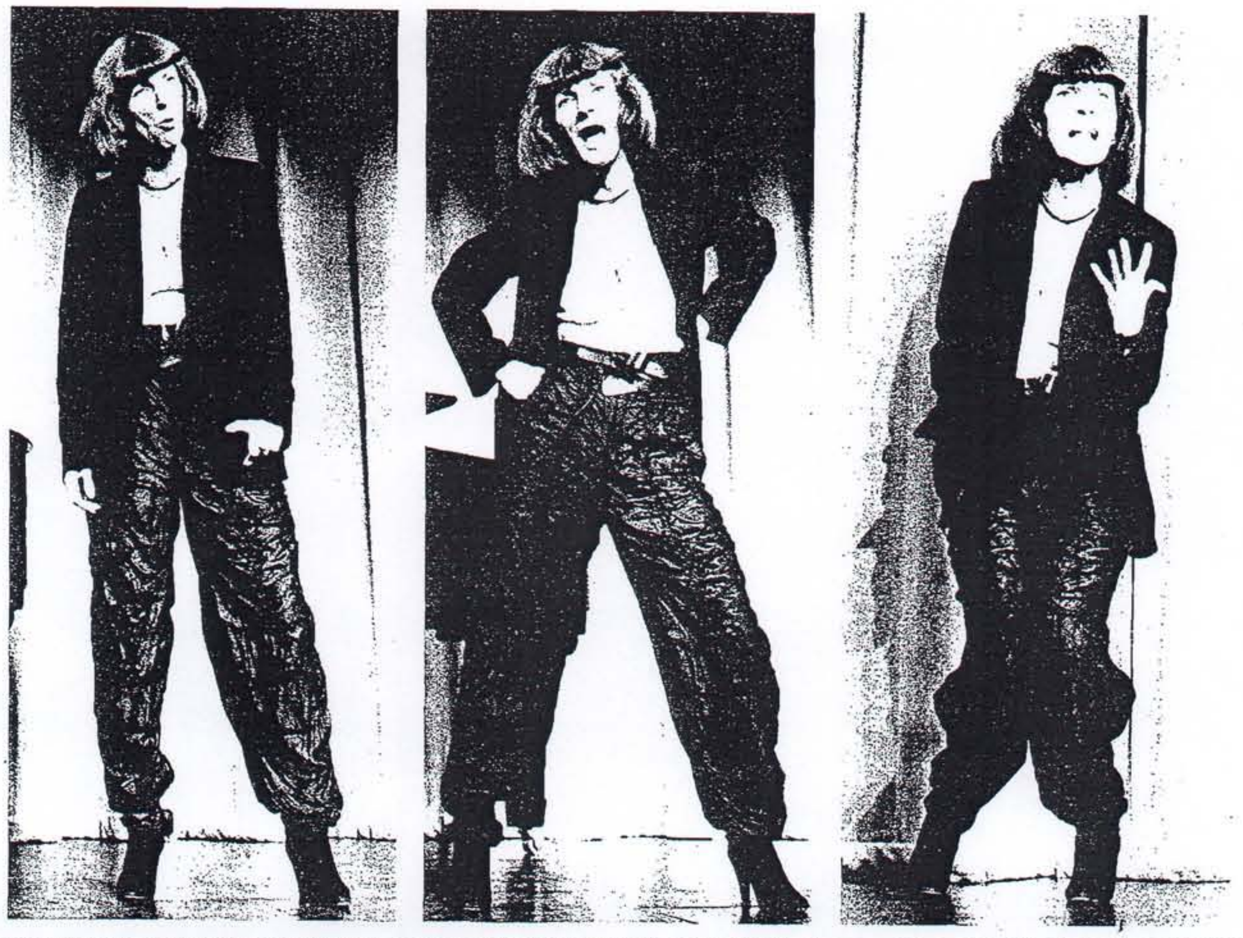
Há afinidades surpreendentes entre o trabalho de Arnheim e os critérios de nosso estudo da pré-expressividade. Através deste livro nos referimos a conceitos como equilíbrio e dinâmica, ou a oposição de formas. Consciente das semelhanças e diferenças entre várias fenomenologias de "arte", citamos aqui os comentários de Arnheim sobre aquela reação particular do espectador, que precede a interpretação: esse estado de ver que Arnheim define como *percepção indutiva* e que precede a *inferência lógica*.

"A experiência visual é dinâmica. O que uma pessoa ou animal percebe não é somente um arranjo de objetos, de cores e formas, de movimentos e tamanhos. Ela é uma interação entre tensões dirigidas. Essas tensões não são algo que o observador adiciona, por suas próprias razões, à imagens estáticas. Antes, essas tensões são tão inerentes a qualquer objeto de percepção como tamanho, forma, situação ou cor. Desde que tenham magnitude e direção, essas tensões podem ser descritas como 'forças' psicológicas.

Há, então, mais coisas no campo da visão do que as que impressionam a retina do olho. Um círculo incompletamente desenhado parece com um círculo completo com uma lacuna. Num quadro feito numa perspectiva central o ponto de fuga pode ser estabelecido pelas linhas convergentes, mesmo que nenhum objeto esteja colocado no ponto em que elas se encontram.

Numa melodia a regularidade do compasso pode ser 'ouvida' por pura intuição, e um tom sincopado será percebido como uma variação. Tais 'induções de percepção' diferem das 'inferências lógicas'. A inferência é um processo intelectual que além de interpretar um determinado fenômeno visual, acrescenta-lhe uma contribuição particular. As induções de percepção são, às vezes, interpolações baseadas em conhecimento previamente adquirido. Mais tipicamente elas são elementos previamente adquiridos, percepção de uma determinada configuração do modelo."

(Rudolf Arnheim, *A arte e a percepção visual*).



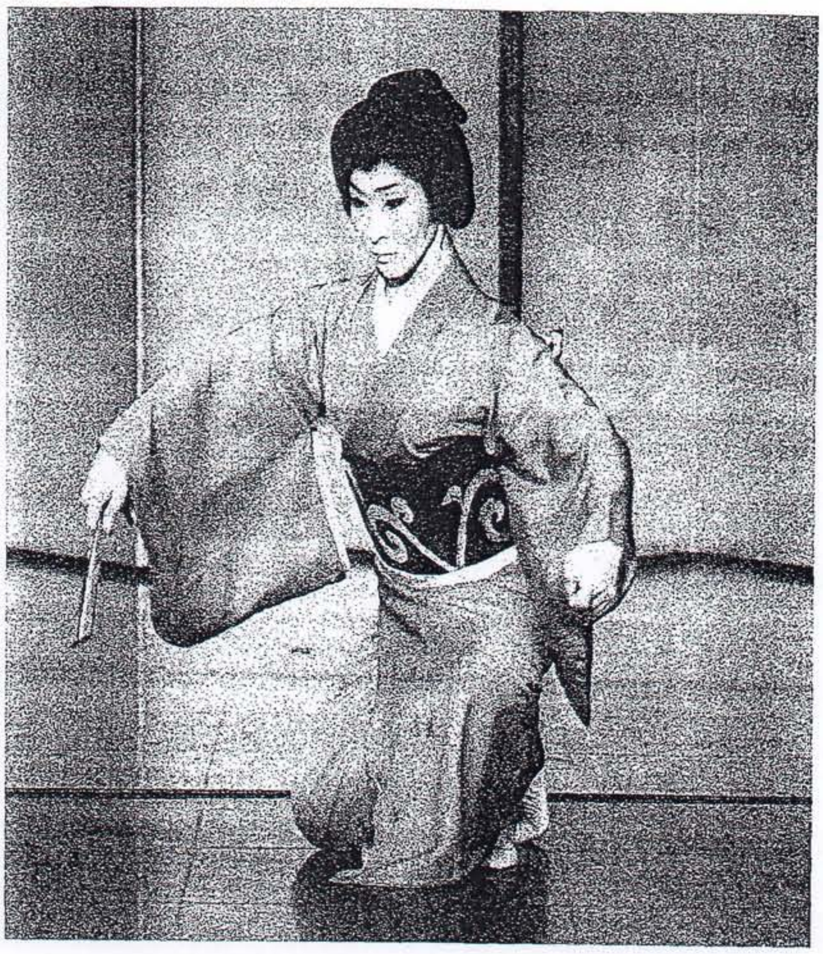
51-53. A atriz e cantora Sonja Kehler em seu espetáculo de textos e canções de Brecht na ISTA de Holstebro (1986). A presença cênica aqui não é o resultado da interpretação de uma personagem, mas do uso da técnica de inculturação que transforma as posições cotidianas e atitudes físicas em um "teatro que dança".

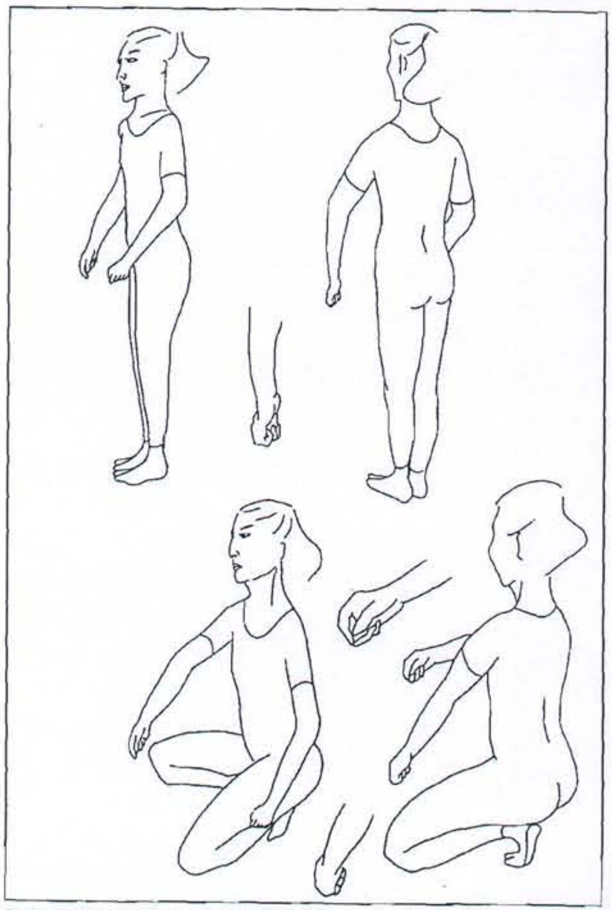
Arquitetura do corpo

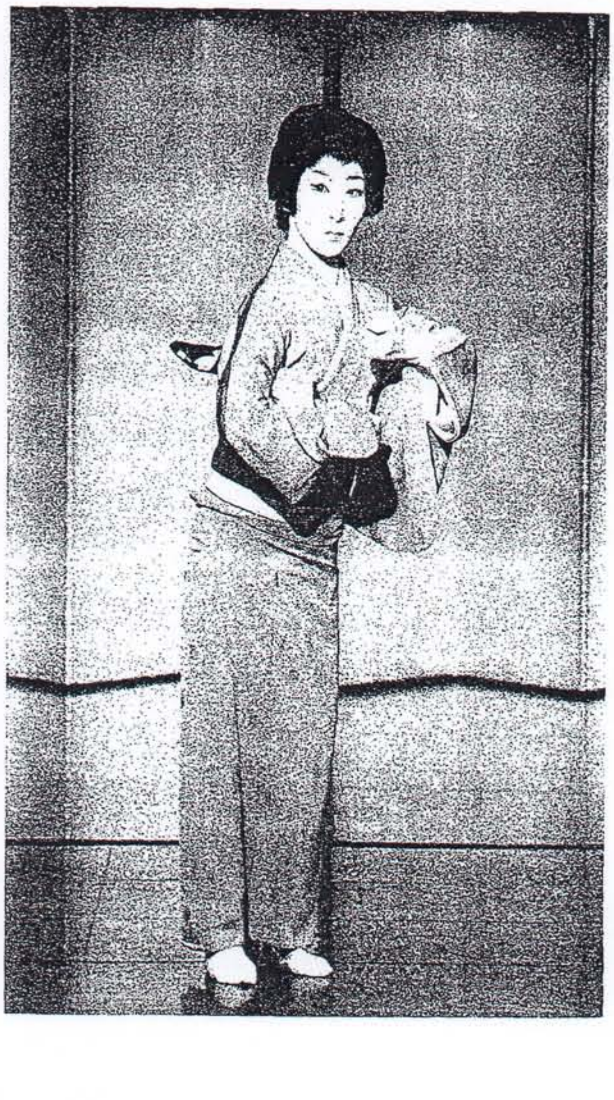
Kamae (Figs. 54-56), a posição básica do corpo em todas as formas tradicionais de teatro japonês, do Nô passando pela dança Buyo até o Kabuki, significa literalmente "atitude", "postura do corpo", ou seja, a arquitetura de base do corpo. Os ideogramas desta palavra em japonês são, de fato, usados em outros contextos para indicar "estrutura", "construção". O termo é também usado para indicar a posição básica correta do corpo nas artes marciais japonesas.

Na terminologia teatral das culturas orientais há numerosos termos que estão ligados a outras manifestações de arte: pintura, escultura, arquitetura. Um exemplo é a palavra indiana *sutradhara*, "puxador de cordão", usada para o cabeça de uma companhia teatral. Primeiro e antes de tudo, significa "arquiteto" (aquele que tem o cordão ou fita usada para medir). E um *manager* teatral é de fato ambos, arquiteto e diretor, que "segura os fios" da peça, como o manipulador de bonecos (que é também chamado *sutradhara*) segura os fios dos bonecos. *Sutra* ("cordão" ou "corda") também significa o texto mnemônico que serve como um condutor em uma ciência ou ofício; o diretor de uma companhia teatral é também um "puxador de cordão", pois é ele quem segura o *sutra* da arte dramática.

Investigando esses vários significados, Gordon Craig, um grande admirador do teatro indiano, teve êxito em capturar uma imagem do diretor arquiteto do espetáculo e do ator supermarionete.







54-56. Em cima e à direita, duas variações (levantando e ajoelhando) da posição básica para atores japoneses, chamada *Kamae*, ilustrada pela dançarina de Buyo, Katsuko Azuma, na ISTA de Bonn (1980). No desenho acima, os detalhes dos braços e mãos mostram claramente a tensão nos braços e o trabalho feito pela coluna vertebral para manter a posição.

RESTAURAÇÃO DO COMPORTAMENTO

Publicamos aqui um extrato do ensaio de mesmo título no qual Richard Schechner compara a restauração do comportamento em várias partes do mundo: desde as formas teatrais tradicionais até os rituais de situações históricas tais como a reconstrução de antigas aldeias desaparecidas. É interessante notar que o que Schechner chama de restauração do comportamento (por "restauração" entende-se tanto a restituição quanto a reconstrução) depende de uma série de leis que são necessariamente baseadas na pré-expressividade. A versão definitiva apareceu em Entre o teatro e a antropologia *(Universidade da Pensilvânia, 1984).*

RESTAURAÇÃO DO COMPORTAMENTO

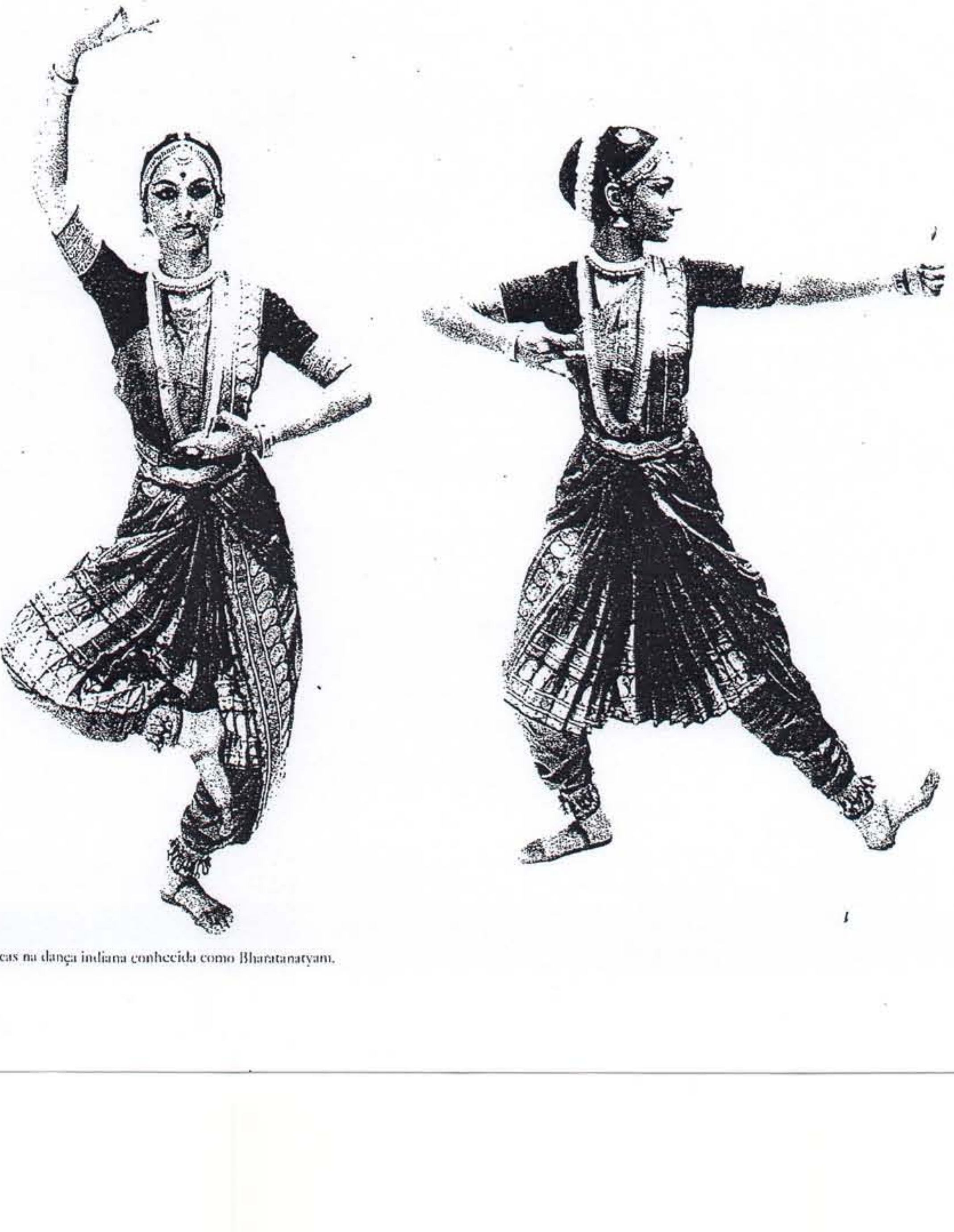
RICHARD SCHECHNER

O comportamento restaurado é o comportamento vivo tratado como um diretor de filme trata uma fita cinematográfica. Essas seqüências de comportamento podem ser rearranjadas ou reconstruídas; elas são independentes dos sistemas causais (social, psicológico, tecnológico) que os trouxeram à existência.

Elas possuem uma vida própria. A "verdade" original ou "fonte" do comportamento pode estar perdida, ignorada ou contrariada, mesmo quando essa verdade ou fonte está sendo aparentemente respeitada. Como a seqüência de comportamento foi feita, achada ou desenvolvida pode ser desconhecida ou ignorada, elaborada, distorcida pelo mito e tradição. Originando-se como um processo, usada no desenvolvimento dos ensaios para fazer um novo processo, uma representação, as seqüências de comportamento não são processos em si, mas coisas, itens, "material". O comportamento restaurado pode ser de duração longa como em alguns dramas e rituais ou de curta duração como em certos gestos, danças e *mantras*.

O comportamento restaurado é usado em todos os tipos de representações desde o xamanismo e exorcismo até o *transe*, desde o ritual até a dança estética e teatro, desde os ritos de iniciação até os dramas sociais, desde a psicanálise até o psicodrama e análise transacional. De fato, o comportamento restaurado é a principal característica da representação.

Os praticantes de todas essas artes, ritos e curas assumem os mesmos comportamentos — seqüências organizadas de acontecimentos, roteiro de ações, textos conhecidos, movimentos codificados — que existem separados dos executores que "realizam" esses comportamentos. Por o comportamento estar separado dos que o praticam, ele pode ser armazenado, transmitido, manipulado, transformado. Os executores entram em contato com essas seqüências de comportamento, recuperam-nas, lhes dão novamente vida e até as inventam e, então, se recomportam



1-2. Duas posições básicas na dança indiana conhecida como Bharatanatyam.

3. A dançarina indiana Rukmini Devi, fundadora da Bharatanatyam contemporânea.

de acordo com essas seqüências, seja por serem absorvidos por elas (desempenhando o papel, entrando em transe ou existindo lado a lado com elas é o efeito de *Verfremdungseffekt* de Brecht). O trabalho de restauração acontece em ensaios e/ou na transmissão do comportamento do mestre para o discípulo. Compreender o que acontece durante treinamento, ensaios e oficinas — investigando a forma condicional que é o *medium* dessas operações — é o caminho mais seguro de ligar a representação estética e ritual.

O comportamento restaurado está "lá", distante de "mim". Ele é separado e, portanto, pode ser "trabalhado", mudado, mesmo que "já tenha acontecido". O comportamento restaurado inclui uma ampla gama de ações. Pode ser "eu" em outro tempo/estado psicológico como numa descarga psicanalítica; ou pode existir numa esfera não-ordinária da realidade sócio-cultural, como é a Paixão de Cristo ou a reatualização em Bali da luta entre Rangda e Barong; ou ser marcado por convenção estética como no drama e na dança; ou ser o tipo de comportamento "que se espera" de quem participa de um ritual tradicional — a bravura, por exemplo, de um rapaz Gahuku em Papua, Nova Guiné, durante sua iniciação, que não chora quando folhas dentadas cortam o interior de suas narinas; ou a timidez de uma "corada noiva" americana no seu casamento, mesmo que ela e seu noivo tenham vivido juntos por dois anos.

O comportamento restaurado é simbólico e reflexivo: não comportamento vazio, mas pleno, que irradia pluralidade de significados. Esses termos expressam um princípio simples: a pessoa pode agir como outra; a pessoa social ou transindividual é um papel ou conjunto de papéis. O comportamento simbólico ou reflexivo significa fixar, transformando em teatro o processo social, religioso, estético, médico e educacional. A representação significa: nunca pela primeira vez. Isso significa: da segunda até *n* vezes. A representação é o "comportamento repetido".

Nem a pintura, escultura ou escrita mostram o comportamento no momento em que acontece. Mas, milhares de anos antes dos filmes, os rituais eram feitos de seqüências de comportamento restaurado: ação e conservação da ação coexistiam no mesmo acontecimento. Um grande conforto emanava das representações rituais. Pessoas, ancestrais e deuses se reuniam num "eu fui", "eu sou" e "eu serei" simultâneos. Essas seqüências de comportamento foram repetidas muitas vezes. Mecanismos mnemônicos asseguraram que as representações estavam "certas" — transmitidas através de muitas gerações com pequenas variações acidentais. Ainda hoje o terror da "estréia" não provém da presença do público, mas do fato de os erros, desta vez, não serem mais perdoados.

Esta fidelidade na transmissão é mais espantosa porque o comportamento restaurado implica escolhas. Os animais se repetem, assim como os ciclos da lua. Mas um ator pode dizer não a qualquer ação. Esta questão de escolha não é fácil. Alguns etologistas e especialistas de cérebro argumentam que não há diferença significativa — nenhuma diferença de qualquer espécie — entre o comportamento animal e humano. Mas pelo menos há uma "ilusão de escolha", uma sensação de que se pode escolher. E isto é suficiente. Mesmo o xamã quando possuído, o sujeito que entra em transe, e o ator totalmente treinado cujo texto de representação é uma segunda natureza, mesmo eles desistem ou resistem, e há suspeita dos que facilmente dizem sim ou prematuramente dizem não. Há um *continuum* desde a mínima-possibilidade-de-escolha do ritual, até a máxima-possibilidade-de-escolha do teatro estético. É função dos ensaios no teatro estético limitar as escolhas ou ao menos tornar claras as regras de improvisação. Os ensaios funcionam para construir uma partitura, e essa partitura é um "ritual por contrato": um comportamento pré-fixado que cada participante concorda em fazer.

O comportamento restaurado pode ser colocado da mesma maneira que se faz com uma máscara ou um figurino. Sua forma pode ser vista de fora e mudada. É isso o que os diretores de teatro, concílios de bispos, mestres de cerimônias e grandes xamãs fazem: mudam as partituras das representações. Uma partitura pode mudar porque isso não é um "acontecimento natural", mas um modelo de escolha humana coletiva e individual. Uma partitura existe, como diz Victor Turner, no modo subjuntivo, naquilo que Stanislavski chamou de "como se". Existindo como "segunda natureza", o comportamento restaurado está sempre sujeito à revisão. Essa "condição segunda" combina o que é negativo e o que é hipotético.

(...) As restaurações não precisam ser explorações. Às vezes, elas são arranjadas com tal cuidado que após um tempo o comportamento restaurado enxerta-se no seu passado presumido e seu contexto cultural presente tal como uma nova pele. Nesses casos uma "tradição" se estabelece rapidamente e é difícil fazer um julgamento sobre sua autenticidade.

Bharatanatyam

Os eruditos indianos remontam as origens da *Bharatanatyam*, clássica dança indiana, não apenas ao antigo tratado sobre teatro, *Natyashastra* (cerca do séc. II a.C.-séc. II d.C.), que descreve as posturas de danças e também as centenárias esculturas de templos que mostram essas mesmas atitudes. A mais conhecida dessas esculturas é o grupo no templo de Nataraja, do século XIV (Shiva, o rei dos dançarinos), em Cidambaram, sul de Madras. Muitos escritores assumem uma tradição contínua ligando *Natyashastra*, esculturas de templos e a dança de hoje. Kapila Vatsyayan, principal teórico e historiador de dança na Índia, descreve que:

> "Bharatanatyam é talvez a mais antiga forma das danças clássicas contemporâneas da Índia (...) Seja a dançarina a *devadasi* do templo ou a dançarina da corte dos reis Maratha de Tanjore, sua técnica seguia estritamente o modelo que tem sido usado por anos"[1].

Sempre que as formas contemporâneas de Bharatanatyam é

Manipuri e Odissi se desenrolam, duas coisas são claras: "primeira, que elas seguem amplamente a tradição de Natyashastra e praticam técnicas de princípios semelhantes desde sua origem e, segunda, que a estilização de movimento começou no século VIII ou IX. Alguns estilos contemporâneos preservam os aspectos característicos desta tradição com mais rigor do que outros: Bharatanatyam usa o básico *adhamandali* (posturas) com mais rigor."[2]

A opinião de Vatsyayan é compartilhada por todos os estudiosos indianos de danças. Mas, de fato, não se sabe quando o Bharatanatyam clássico morreu, ou mesmo se existiu. Os velhos textos e esculturas mostram que alguma espécie de dança houve, mas nada foi lembrado dessa dança, nem mesmo seu nome, quando foram feitos movimentos nas primeiras décadas do século XX para "preservar", "purificar" e "reviver".

Havia uma dança do templo chamada *sadir nac*, executada por mulheres de famílias hereditariamente ligadas a certos templos. De acordo com Milton Singer:

> "As dançarinas, seus mestres e músicos representavam na ocasião das festas e cerimônias do templo, e em festas particulares, principalmente casamentos e festas palacianas. Trupes especiais de dançarinas e músicos estavam, às vezes, permanentemente ligadas às cortes."[3]

Muitas moças ligadas aos templos eram prostitutas. Como disse o estudioso de dança Mohan Khokar (...)

> "A tradição há longo tempo consagrada das *devadasis* ou moças dançarinas do templo, caiu em tal ignomínia que as moças, consideradas sagradas, continuaram sendo consideradas sagradas de modo diferente — como prostitutas. E as danças que exerciam como profissão — o divino Bharatanatyam — tornaram-se sinônimo de vergonha."[4]

De 1912 em diante uma forte campanha foi empreendida pelos reformadores indianos e ingleses para banir o sistema *devadasi*. Mas um contramovimento, conduzido por E. Krishna Iyer, desejava "erradicar o vício, mas conservar a arte". No ano de 1932, a d.ª Muthulakshmi Reddi, primeira mulher legisladora da Índia britânica, conduziu o ataque sobre o sistema *devadasi* enquanto Iyer e "advogados, escritores, artistas e mesmo as próprias *devadasis* se uniram à contenda".

> "O fim de todo este alvoroço foi que Krishna Iyer e seus simpatizantes triunfaram. O movimento anti-*nautch* (*devadasi*), como a cruzada da d.ª Reddi ficou conhecida, foi abandonado. A dança deve viver, mesmo se as *devadasi* desaparecerem, era o *slogan* mais popular do momento."[5]

É isso exatamente o que aconteceu — de certa maneira. Em janeiro de 1933 na Conferência da Academia de Música de Madras, pela segunda vez (a primeira foi em 1931, mas essa amostra anterior despertou pouco interesse), Iyer apresentou a dança *devadasi* não como uma arte do templo ou como publicidade ou auxiliar à prostituição, mas como uma arte secular.

> "As *dasis* ... tiraram o máximo de vantagem do interesse súbito e flutuante de sua arte: uma quantidade delas — Balasaraswait, Swarnasaraswati, Gauri, Muthuratnambal, Bhanumathi, Varalkasmi e Pattu, para citar apenas algumas — deixou rapidamente a casa de Deus para as luzes da ribalta e em pouco tempo tornaram-se ídolos do público."[6]

O estudioso e crítico V. Raghavam cunhou a palavra "Bharatanatyam" para substituir termos associados à prostituição no templo. "Bharatanatyam" significa os elementos básicos desta velha/nova dança *Bha* = *Bhava* ou sentimentos; *ra* = *rasa* ou o sabor estético; *ta* = *tala* ou ritmo; *natyam* significa dança.

Muito antes de 1947, quando o estado de Madras baniu o sistema *devadasi*, a dança saiu dos templos. As pessoas que não eram de famílias *devadasi*, até homens, dançavam. Rukmini Devi, "uma brâmane singular altamente colocada e esposa do presidente internacional da Sociedade Teosófica... compreendeu quão grande e elevada era a arte Bharatanatyam e quão urgente era a necessidade de resgatá-la das influências corruptas".

4. Mrinalini Sarabhai, dançarina Bharatanatyam e diretora da Academia Darpana em Ahmedabad (Índia).

(...) Devi e suas colegas desejavam usar *sadir nac*, mas livrando-se de sua péssima reputação. Elas limparam a dança *devadasi*, trouxeram gestos baseados no *Natyashastra* e na arte do templo, desenvolveram métodos padrão de ensino. Elas declaravam que Bharatanatyam era muito antiga. E, naturalmente, a conformidade a textos e artes antigos podia ser demonstrada: cada movimento em Bharatanatyam foi avaliado em relação às fontes das quais se presumia ser um vestígio vivo. As diferenças entre *sadir nac* e as velhas fontes foram atribuídas à degeneração. A nova dança, agora legitimada pela sua herança, não somente absorveu a *sadir nac*, mas atraiu as filhas das mais respeitáveis famílias para praticá-la. Hoje muitos estudam Bharatanatyam como uma espécie de término de escola. Ela é dançada por toda a Índia tanto pelos amadores quanto pelos profissionais, e é um item principal de exportação.

A "história" e "tradição" de Bharatanatyam — suas raízes em textos e artes antigos — são de fato uma restauração do comportamento, uma construção baseada na pesquisa de Raghavan, Devi e outros. Eles viram na *sadir nac* não uma dança em plena regra, mas um resíduo enfraquecido, distorcido, de alguma dança clássica antiga. Essa "antiga dança clássica" é uma projeção para trás no tempo: sabemos como ela é porque temos Bharatanatyam. Logo as pessoas acreditaram que a antiga dança conduziu ao Bharatanatyam, quando, de fato, o Bharatanatyam conduziu à antiga dança. Uma dança é criada no passado a fim de ser restaurada para o presente e para o futuro.

O Chhau de Purulia

O Chhau de Purulia, uma dança com máscaras da região árida do oeste de Bengala, contígua a Bihar e Orissa, é uma dança-drama acrobática caracterizada por muitos saltos, pavoneios, sapateados e poses iconográficas. As histórias geralmente são tiradas dos épicos indianos e dos Puranas, e quase sempre representam duelos e batalhas. Os tocadores de tambor da casta Dom tocam grandes chaleiras-tambores e longos tambores oblongos, insuflando os dançarinos em frenéticos saltos prolongados, gritos e confrontações. As rivalidades entre aldeias que competem no festival anual, numa região de colinas, Matha, são furiosas. De acordo com Asutosh Bhattacharyya, professor de folclore e antropologia da Universidade de Calcutá, que se dedicou inteiramente ao Chhau desde 1961, a região de Purulia é habitada por muitas tribos aborígenes cujos:

> "hábitos religiosos e festivais sociais mostram muito pouca semelhança com os do hinduísmo (...) Mas os Mura de Purulia são participantes muito ardentes da dança Chhau. Praticamente sem instrução e posição social os membros dessa comunidade executam com a máxima fidelidade, em alguns casos durante várias gerações, esta arte baseada nos episódios do *Ramayana* e *Mahabharata* e na literatura clássica indiana (...) Às vezes uma aldeia inteira, pobre e habitada exclusivamente pelos Mura, sacrifica seus recursos duramente ganhos para organizar festas de dança Chhau."[7]
>
> "O sistema hoje seguido na dança Chhau não poderia ter-se desenvolvido pelo povo aborígene que pratica a dança. É necessária contribuição de uma cultura mais elevada, dotada de um agudo senso estético."[8], diz Bhattacharyya.

Ele adivinha que os tocadores de tambor, os Dom, um grupo desterrado, originaram Chhau, pois os Dom eram antigamente uma "comunidade altamente refinada (...) bravos soldados na infantaria dos chefes feudais locais". Sem trabalho quando os ingleses pacificaram a região no século XVIII, pouco adestrados em arar a terra por causa do que Bhattacharyya chama a "vaidade de sua tradição passada de guerreiros", eles se reduziram a párias: trabalhadores de peles, tamborileiros. Mas sua dança de guerra continua viva no Chhau. No relato de Bhattacharyya revelam-se algumas distorções. Os povos aborígines não desenvolveram senso estético; os dançarinos da alta casta são transformados em tocadores de tambor de classe baixa após transmitirem sua dança de guerra porque são muito orgulhosos para cultivar a terra. (Por que eles não usaram suas espadas para roubar terras e se tornaram senhores?)

A competição anual em Matha não é uma tradição antiga, mas um festival iniciado em 1967 por Bhattacharyya. Ela foi interrompida em 1980 ou 1981. Bhattacharyya recorda:

> "Em abril de 1961, visitei uma aldeia do interior, no distrito de Purulia, com um grupo de estudantes da Universidade de Calcutá e pela primeira vez observei uma execução regular da dança Chhau (...) Percebi que havia uma estrutura e um método desta dança definitivamente estabelecido que foi bem preservado. Mas ela estava em decadência devido à falta de patrocínio. Quis chamar a atenção do mundo exterior para esta nova forma de dança."[9]

E ele fez isso. Os melhores dançarinos de Chhau percorreram a Europa em 1972, Austrália e América do Norte em 1975, e Irã. Dançaram em Nova Déli, e como gosta de falar Bhattacharyya:

> "Eu atraí a atenção da Academia Sangeet Natak, Nova Déli (agência governamental que encoraja e preserva as artes representativas tradicionais), para esta forma de dança. Fomos convidados para fazer apresentações da dança em Nova Déli. Em junho de 1969, visitei Nova Deli com um conjunto de quarenta artistas da aldeia que saíam pela primeira vez de seu distrito nativo. As representações foram feitas na presença de importantes convidados indianos e estrangeiros (...)
>
> As representações foram mostradas na TV em Déli. Somente três anos depois foram mostradas na rede BBC em Londres e cinco anos depois na NBC de Nova York, E.U.A." (Programa de 1975 na Universidade de Michigan, p. 3).

Observe como Bhattacharyya se refere às danças como algo próprio: "convidou-me para fazer representações da dança". Isto não é se vangloriar, mas um reconhecimento das circunstâncias: sem um patrono, os aldeões não teriam chegado a lugar nenhum. E nesses dias um patrono precisa mais do que dinheiro; necessita de conhecimento e um desejo para se devotar à forma que está restaurando. O governo dá o dinheiro.

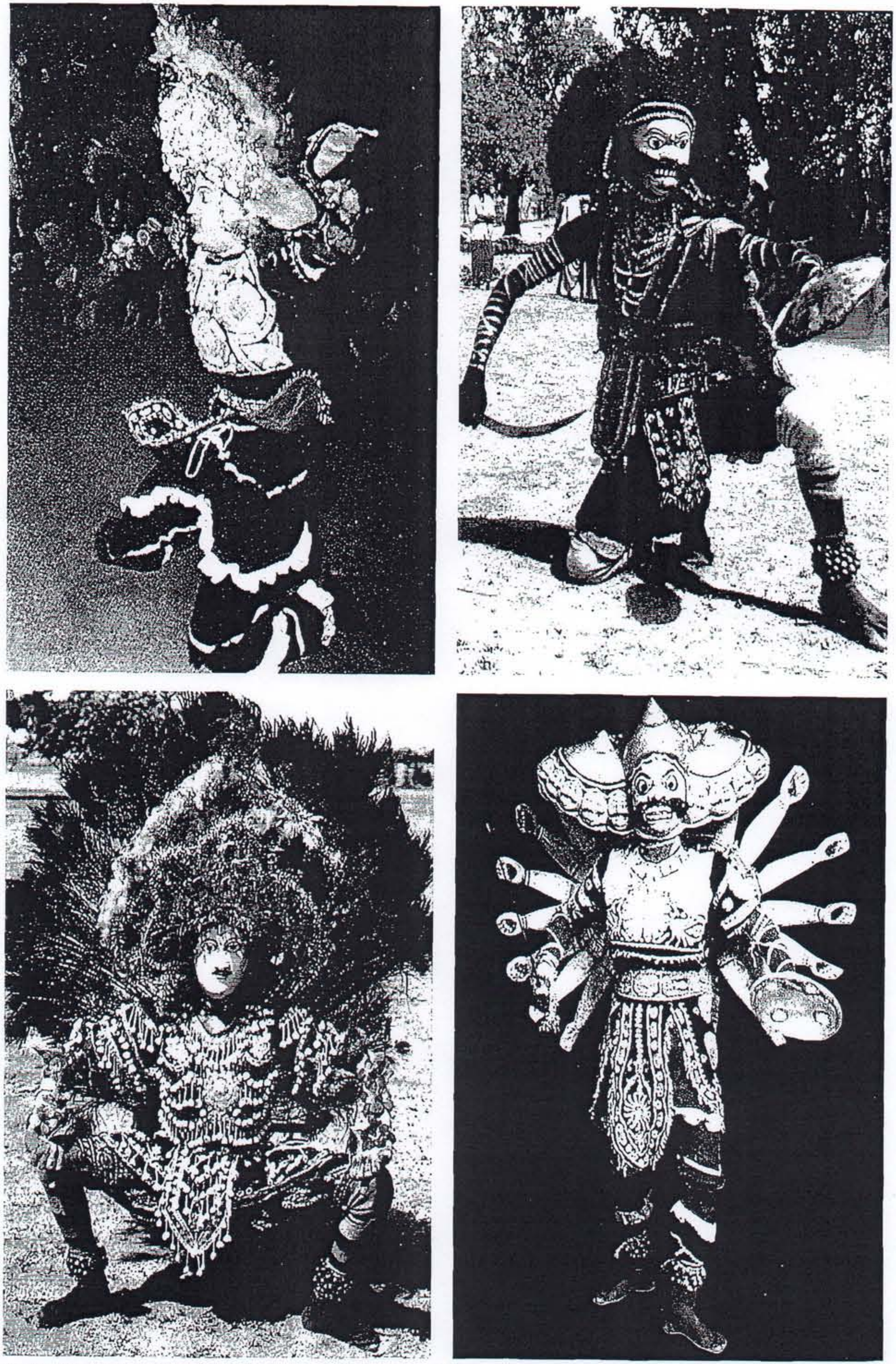
Chhau, em 1961 e depois, é uma criação da mistura do que Bhattacharyya achou e o que ele inventou. Como um folclorista-antropólogo, cavou o passado e construiu uma história de Chhau, e uma técnica, que continuou fielmente a restaurar. Seu festival anual em Matha coincide com as celebrações de Chaitra Parva comuns à área e com os festivais anuais de Chhau de Seraikella e Mayurbhanj (formas semelhantes de dança). Esses festivais — antigamente pagos pelos marajás — agora são patrocinados pelo governo. Em 1976 fui a Matha. As danças aconteciam toda noite durante dois dias. Os aldeões, chegando de cidades distantes até dois dias de caminhada, acampavam nas imediações.

Eles ataram *charpois* (cabanas para dormir feitas de madeira e cordas entrelaçadas) e construíram rapidamente um precário teatro. As mulheres e crianças observavam e dormiam, sentavam e se reclinavam no *charpois* elevado a uma altura de 2,5 metros ou mais. Os homens e rapazes permaneciam no chão em pé. Uma estreita passagem conduzia da área onde os atores colocavam as roupas e máscaras para o chão circular da dança. Os grupos entravam pela passagem, paravam, se apresentavam, depois entravam na dança. Toda a dança é feita com os pés descalços sobre o chão áspero, varrido das grandes pedras, mas ainda cru, granulado, com pedaços de terra e ervas espinhosas.

Para mim parecia como um rodeio numa cidade esquecida. Tochas e lanternas Petromax (grandes lâmpadas a gás) lançam luz cheia de sombras, os tambores ladram e troam, os *shehanais* (semelhantes ao clarinete) gritam, enquanto um grupo após outro compete. A maior parte dos grupos compõe-se de cinco a nove dançarinos. Algumas máscaras adornadas com penas de pavão erguem-se mais de um metro acima da cabeça dos dançarinos. A máscara com dez cabeças de Ravana atinge um comprimento de 1,30 metro. Usando essas máscaras, os dançarinos fazem saltos mortais e piruetas no ar. As danças são vigorosas, e como é muito quente dentro das máscaras de papel machê, cada dança dura menos que dez minutos. Cada aldeia dança duas vezes. Não há prêmios, mas sim competição, todo mundo sabe quem dança bem e quem dança mal.

A fim de que não houvesse dúvida, na tarde seguinte à dança noturna, Bhattacharyya fazia crítica das representações. Durante a dança ele se sentava atrás de uma mesa, onde duas lanternas Petromax faziam dele a figura mais iluminada do acontecimento; a seu lado ficavam seus assistentes universitários. Toda noite ele observava e escrevia. Uma a uma as aldeias apareciam perante ele no dia seguinte. Eu ouvia o que ele dizia. Ele avisou um grupo para não usar elementos narrativos não encontrados nos clássicos hindus. Censurou outro por não usar o vestuário básico padrão de saia curta sobre polainas decoradas com aros brancos, vermelhos e pretos. Bhattacharyya selecionava este vestuário básico de uma aldeia e o generalizava. Dizia que os vestuários escolhidos eram os mais autênticos, os menos ocidentalizados. Numa palavra, Bhattacharyya inspecionava cada aspecto do Chhau de Purulia: treinamento, temas de dança, música, vestuário, passos. Em janeiro de 1983, acompanhei, numa cidade perto de Calcutá, uma representação de Chhau não-Bhattacharyya. Aí eu vi danças vigorosas retratando episódios do *Mahabharata*. Este mesmo grupo de dançarinos de aldeia, enquanto se apresentava para atores e estudiosos, reunidos numa conferência em Calcutá, cantou pelo menos uma canção que Bhattacharyya poderia ter desaprovado. Traduzida, seria:

Não ficaremos na Índia
Iremos para a Inglaterra
Não comeremos o que há aqui
Mas comeremos biscoitos e pão.
Não dormiremos com trapos dilacerados
Mas em colchões e travesseiros.
E quando formos para a Inglaterra
Não teremos de falar bengali
Mas todos falaremos hindi.



5-8. Dançarinos de Chhau de Purulia (Índia); em cima, Ravana, o rei gigante dos demônios, com sua característica máscara de cabeça e braços múltiplos; e uma personagem feminina. Observe as calças brancas, pretas e vermelhas usadas pelas duas dançarinas; esse vestuário foi estabelecido pelo professor Bhattacharyya como o vestuário básico da dança Chhau: a riqueza dos vestuários e ornamentos da cabeça é também o resultado de uma "restauração do comportamento".

Os aldeões assumiram que na Inglaterra a "língua nacional" era a da Índia: hindi. A questão: este Chhau de aldeia, cheio de desejos atuais, deve ser condenado por não ser "clássico"? Ou a mistura sincrética de *Mahabharata* e Inglaterra deve ser aceita como o "desenvolvimento natural" da dança?

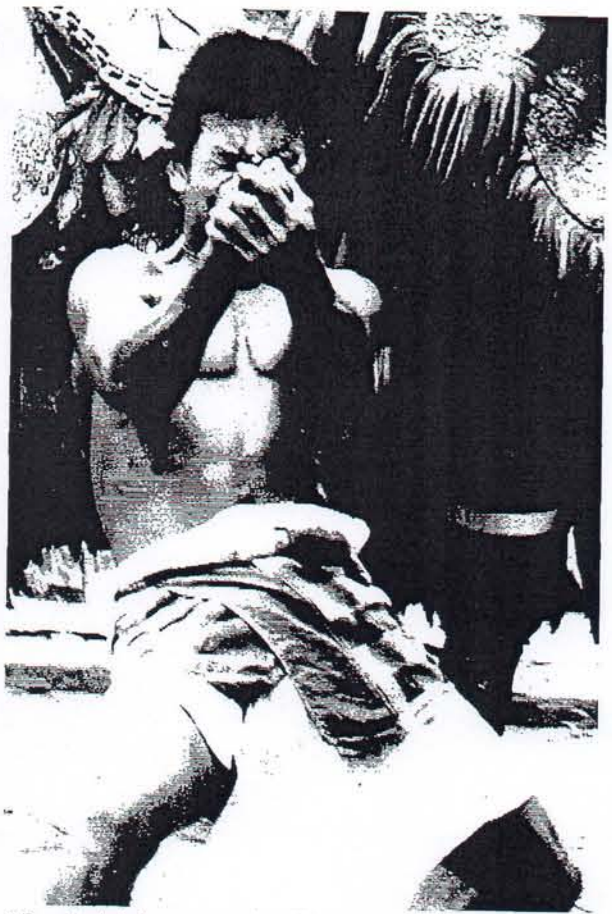
Bhattacharyya selecionou indivíduos de diferentes aldeias, e formou companhias com os melhores dançarinos para realizar turnês. Ele os ensaiava e ia com eles excursionar. Os dançarinos e músicos que viajavam retornavam às suas aldeias com a reputação aumentada. A viagem, de fato, teve profundos efeitos sobre Chhau. Três "grupos estrangeiros" constituíram-se desde a primeira viagem em 1972: dezenove pessoas foram à Europa, dezesseis ao Irã, onze à Austrália e América do Norte. Por causa do fato de os estrangeiros não agüentarem nove horas de dança, Bhattacharyya fez um programa de duas horas de duração. E como pensava que o peito nu dos dançarinos masculinos não era harmonioso, desenhou uma jaqueta baseada num antigo modelo. Ambas as mudanças se tornaram um padrão lá em Purulia. Muitas das pessoas que foram para o exterior formaram seus próprios grupos em sua pátria. Cada um desses grupos é chamado de "grupo estrangeiro" — e assim se autodenominam; isso lhes dá posição, e força para cobrar mais. Atualmente, as representações são muito requisitadas, mesmo fora do calendário ritual. Uma apresentação custa cerca de mil rupias, muito mais barata do que a Jatra, a diversão mais popular na Bengala rural. Mas mil rupias representam ainda uma grande soma de dinheiro para os dançarinos de Chhau.

Essas mudanças nos levam até Bhattacharyya. Ele é o grande homem Chhau e sua autoridade raramente é questionada. Ele é um professor, um estudioso de Calcutá. Quando ele escreve sobre Chhau, enfatiza sua base de aldeia e antigas origens; ele mesmo sugere um possível elo entre Chhau e as danças de Bali. (Por volta do século III a.C. as atividades comerciais do Império Kalinga, hoje Orissa e Bengala, possivelmente estendiam-se até o sudeste da Ásia, tão longe quanto Bali.) Mas ele dificilmente menciona seu próprio papel na restauração da dança. Ele prefere dizer que a "descobriu".

Transe e dança em Bali

Às vezes, mudanças em representações tradicionais são feitas pelos que estão dentro e não impostas de fora. Um dos documentários mais conhecidos sobre representação não-ocidental é *Transe e Dança em Bali* (1938), de Margaret Mead e Gregory Bateson. Pouco antes de sua morte, Mead disse que o grupo de transe de Pagutan decidiu que os visitantes estrangeiros que iam fazer o documentário gostariam de ver as jovens mulheres entrarem em êxtase e golpear seus peitos com *kris*. Em Bali, nessa época, as mulheres ficavam com seus peitos nus — isto não tinha a conotação erótica em Bali como em Nova York. Mas também — suponho que para agradar ou ao menos não ofender os estrangeiros — as mulheres balinesas cobriram seus peitos para a filmagem e jovens substituíram as mais velhas como dançarinas.

Sem dizer a Mead ou Bateson, os homens do grupo de transe instruíram as jovens mulheres nas próprias técnicas para entrar em transe e mostraram-lhes como manipular o *kris*. Então, os homens do grupo orgulhosamente anunciavam aos realizadores do filme as mudanças feitas especialmente para a filmagem. O filme em si não faz menção a essas mudanças. Em *Transe e Dança* há uma velha mulher que, como diz o narrador, anunciou antecipadamente que "ela não entraria em transe" mas que é, todavia, possuída "inesperadamente". A câmera a segue; ela está com o peito nu, em transe profundo, seu *kris* totalmente voltado contra seu próprio peito. Depois, lentamente, ela é despertada do transe por um velho sacerdote que inala sua fumaça, borrifa-a com sua água sagrada e sacrifica uma pequena galinha em seu favor. Há um período de tempo em que, sentada, após o término do drama, suas mãos continuam longo tempo executando os movimentos da dança.



9. Dançarino balinês em transe na dança *Kris*.

Parece que os membros do grupo de transe estão raivosos com a velha mulher porque eles sentem que seu transe perturbou os refinamentos estéticos que tinham ensaiado para olhos e lentes estrangeiras. Quando ela vai embora, os membros da equipe de filmagem Mead-Bateson prestam atenção a esta velha senhora: ela parecia, e era realmente, capaz de entrar em transe. Mas, falando estritamente do ponto de vista dos balineses, o que é "autêntico", as mulheres jovens preparadas pelos próprios balineses ou a velha mulher solitária fazendo o tradicional? Não existe, em Bali, uma tradição de modificar as coisas para os estrangeiros? É precisamente quando as mudanças se voltam para as formas tradicionais, realmente tornando-se essas formas, que uma restauração do comportamento ocorre.

---

1. *Kapila Vatsyayan*, Dança Clássica Indiana, Publications Division, Ministry of Education and Broadcasting, Nova Déli, 1974.
2. *Kapila Vatsyayan*, A Dança Clássica Indiana na Literatura e nas Artes (Classical Indian Dance in Literature and the Arts). Nova Deli Sangeet Natak Akademi, 1968.
3. *Milton Singer*, *Quando uma Grande Tradição se Moderniza (When a Great Tradition Modernizes)*. Londres, Pall Mall Press, 1977.
4. *Mohan Khokar*, O Maior Passo em Bharatanatyam (The Greatest Step in Bharatanatyam). Nova Déli, Sunday Statesman, 16 de janeiro de 1983.
5. Ibid.
6. Ibid.
7. Ibid.
8. Ibid.
9. Ibid.

RITMO

Je rythme, donc je suis (Eu ritmo, logo existo) (Marcel Jousse, *L'Antropologie du geste*)

O ritmo é uma emoção liberada em movimentos ordenados (Platão, *Timon*).

Tempo esculpido

"O ator ou dançarino é quem sabe como esculpir o tempo. Concretamente: ele esculpe o tempo em ritmo, dilatando ou contraindo suas ações. A palavra ritmo vem do verbo grego *rheo*, significando correr, fluir. Literalmente, ritmo significa 'um meio particular de fluir'".

Durante a representação, o ator ou dançarino sensorializa o fluxo de tempo que na vida cotidiana é experimentado subjetivamente (e medido por relógios e calendários). O ritmo materializa a duração de uma ação por meio de uma linha de tensões homogêneas ou variadas. Ele cria uma espera, uma expectativa. Os espectadores, sensorialmente, experimentam uma espécie de pulsação, uma projeção de algo que eles, com freqüência, não percebem; uma respiração que é repetida variadamente, uma continuidade que nega a si mesma. Ao esculpir o tempo, o ritmo torna-se tempo-em-vida.

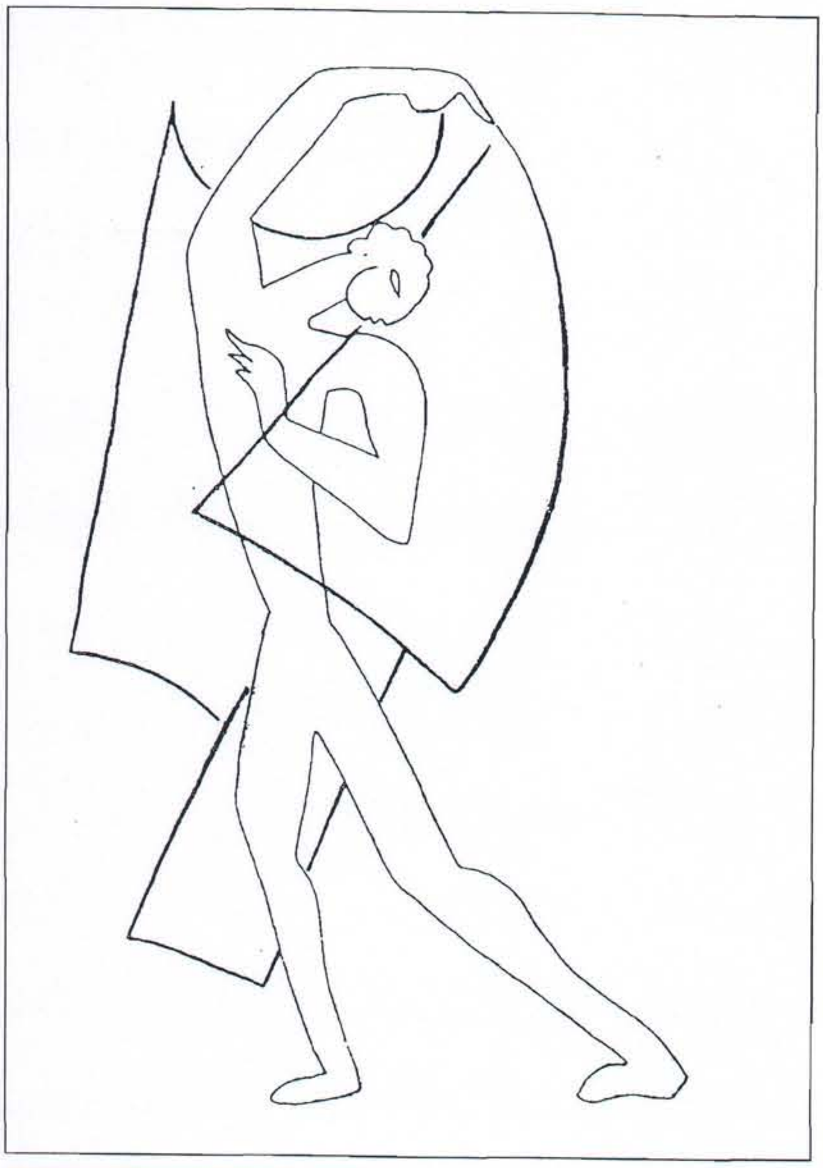
O ritmo possui suas leis; como não estamos livres para arranjar, da maneira que nos aprouver, as sílabas de uma palavra ou as notas de um pentagrama, do mesmo modo existem sucessões de duração que fazem nascer a sensação do ritmo; e outras sucessões mais numerosas que não dão a sensação do ritmo.

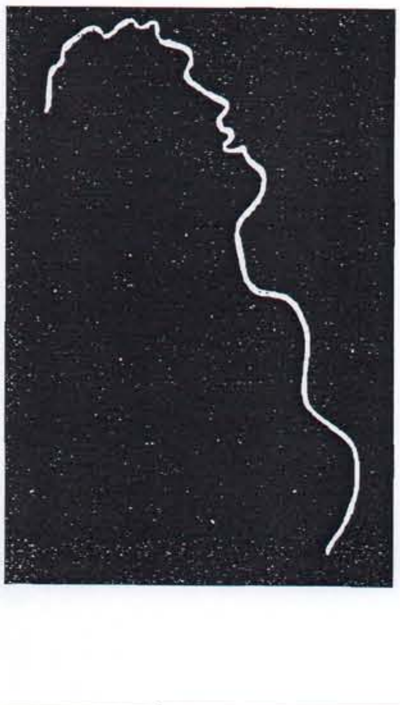
Por exemplo, o ouvido recebe a impressão rítmica quando, em certas línguas, sílabas curtas e longas seguem-se uma a outra em certa ordem (de acordo com uma métrica), quando frases fortemente acentuadas alternam-se com frases não acentuadas, quando as inflexões da voz destacam notas agudas sobre uma base melódica mais grave, ou quando o material sonoro é interrompido por silêncio mais ou menos regulares.

Portanto, quando se diz ritmo, fala-se também de silêncios e pausas. Pausas e silêncios são, realmente, a rede de sustentação sobre a qual se desenvolve o ritmo. Não há ritmo se não há consciência de silêncios e pausas, e dois ritmos são diferenciados, não pelo som ou ruído produzido, mas pela maneira como os silêncios e pausas são organizados.

Existe uma fluidez que é alternância contínua, variação, respiração, que protege o perfil individual, tônico, melódico de cada ação. Outra espécie de fluidez torna-se monótona e assemelha-se à consistência do leite condensado. Esta última fluidez não mantém alerta a atenção do espectador, mas o leva a dormir.

O segredo de um ritmo-em-vida, como as ondas do mar, folhas ao vento, ou as chamas do fogo, é encontrado nas pausas. Essas pausas não são paradas estáticas, mas transições, mudanças entre uma ação e outra. Uma ação pára e é retida por uma fração de segundo, criando um contra-impulso, que é o impulso da ação sucessi-





1-2. Em cima, *Idéias musicais* (1931): desenho mexicano de Eisenstein. Em baixo, uma linha reta negando-se a si mesma, torna-se tensão. *Pasifae* (1944), linóleo esculpido, Henri Matisse (1869-1954).

va. A maneira de evitar modelos esquemáticos e os estereótipos é criar silêncios dinâmicos: energia no tempo.

Quando a pausa-transição perde sua pulsação retida, uma pulsação que luta para continuar, ela coagula e morre. A transição dinâmica torna-se uma pausa estática.

É preciso saber até que ponto as pausas-transições podem ser dilatadas. Elas tornam possível o encadeamento ao ator. O encadeamento modela cada detalhe/ação numa seqüência e também envolve e dirige a percepção do espectador. Jogar com a dinâmica do ritmo permite a quebra da influência da inculturação, ou aculturação técnica, isto é, o modo com o qual nossa cultura ou uma técnica particular nos ensinou a usar as possibilidades posturais e cinestésicas de nosso organismo. Manifestamos nossa presença no tempo e no espaço por meio de descargas dinâmicas ou modelos que são induzidos pelas práticas e hábitos aprendidos durante nossa primeira infância biológica e profissional.

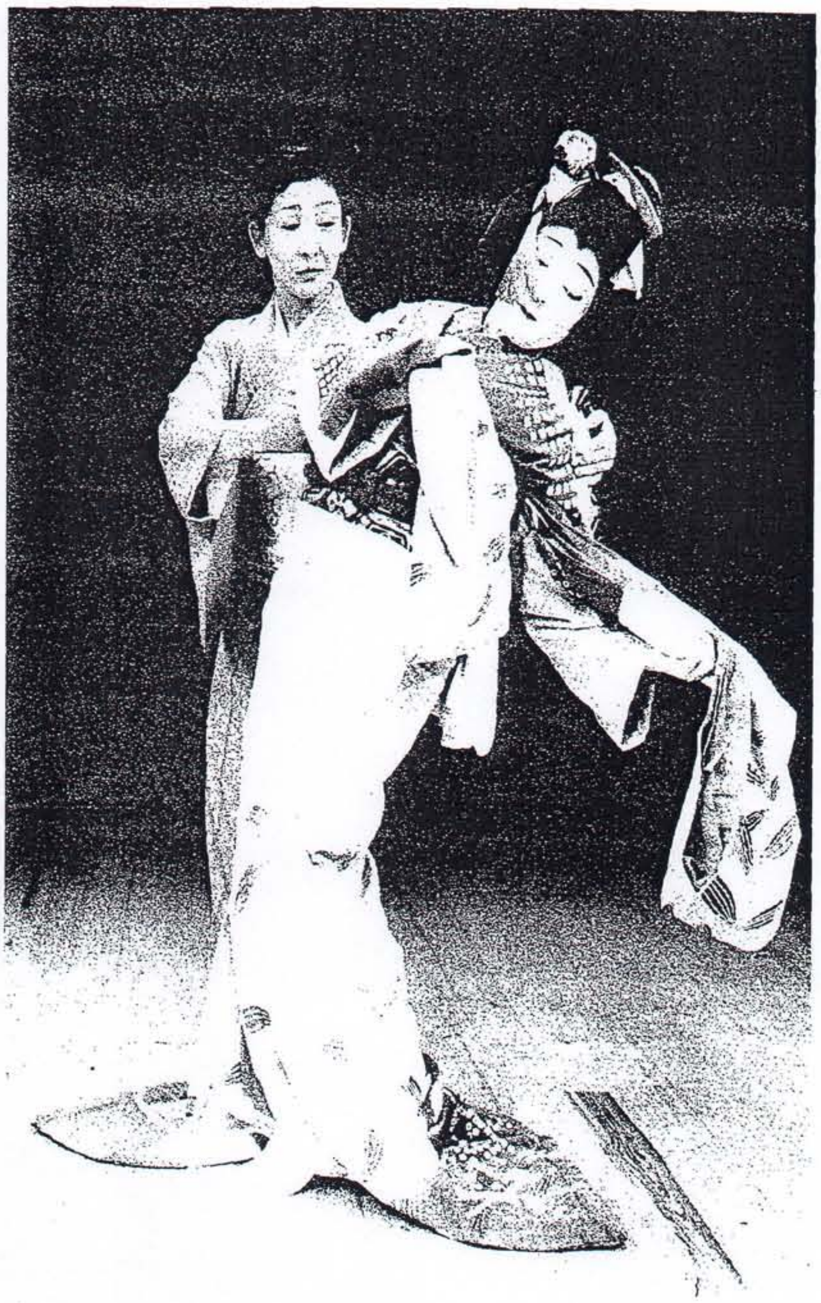
Em geral, os atores sabem qual será sua próxima ação. Enquanto executam uma ação, já estão pensando na próxima. Eles a antecipam mentalmente, e isso induz automaticamente um processo físico que influencia sua dinâmica e que é percebido pelo senso cinestésico do espectador. Esta é uma das razões por que uma representação pode não ter êxito em estimular nossa atenção: no nível sensorial já percebemos o que o ator-bailarino está para fazer.

O problema é: como pode o ator, que conhece a sucessão de ações que devem ser executadas, estar presente em cada ação e fazer a próxima parecer uma surpresa para ele e para o espectador?

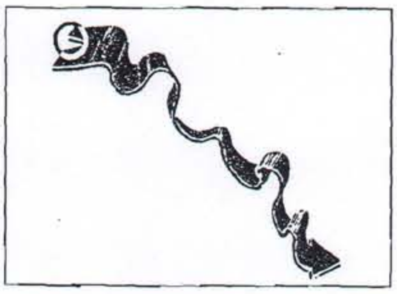
O ator deve executar a ação, negando-a.

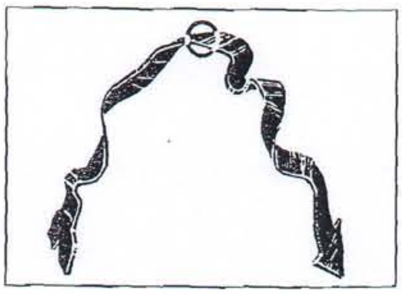
Há muitas maneiras de negar uma ação. Em vez de continuar na direção prevista, pode-se mudar de rumo. Pode-se começar na direção oposta. Pode-se diminuir a ação, respeitando sempre, entretanto, a precisão do seu desenho. Pode-se dilatar as pausas-transições. Executar uma ação, negando-a, significa inventar uma infinidade de microrritmos dentro dela. E isso nos obriga a estar cem por cento na ação que se está executando. A ação sucessiva, então, nascerá como uma surpresa para o espectador e para ele mesmo.

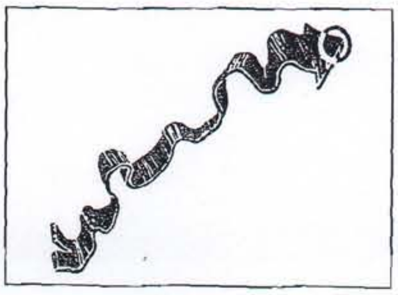
Este efeito baseia-se na cinestese: a consciência dos nossos corpos e suas tensões. A cinestese também auxilia a perceber a qualidade da tensão em outra pessoa. Ela nos faz adivinhar as intenções de outros: se alguém está se aproximando de nós para nos acariciar ou nos bater. A cinestese nos auxilia a evitar bater em outra pessoa quando caminhamos pela rua. É uma espécie de radar fisiológico que nos faz conscientes dos impulsos e intenções e que nos motiva a reagir antes que o pensamento intervenha. O senso cinestésico é essencial em todas as formas de representação. Ele auxilia o espectador a continuar a viver, perceber e, freqüente-



3. O ritmo nesta cena resulta de uma linha fixa — a dançarina de Buyo, Katsuko Azuma representando um papel masculino — em contraste com uma linha oscilante, o *onnagata* Kanichi Hanayagi. Juntos, eles criam uma imagem simultânea de repouso e movimento, numa cena sobre o encontro de dois amantes.

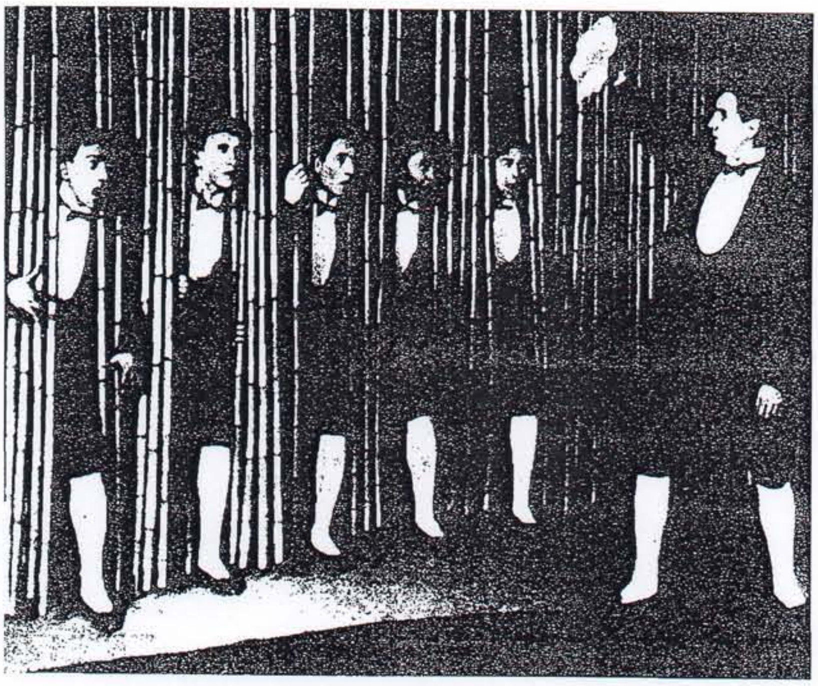


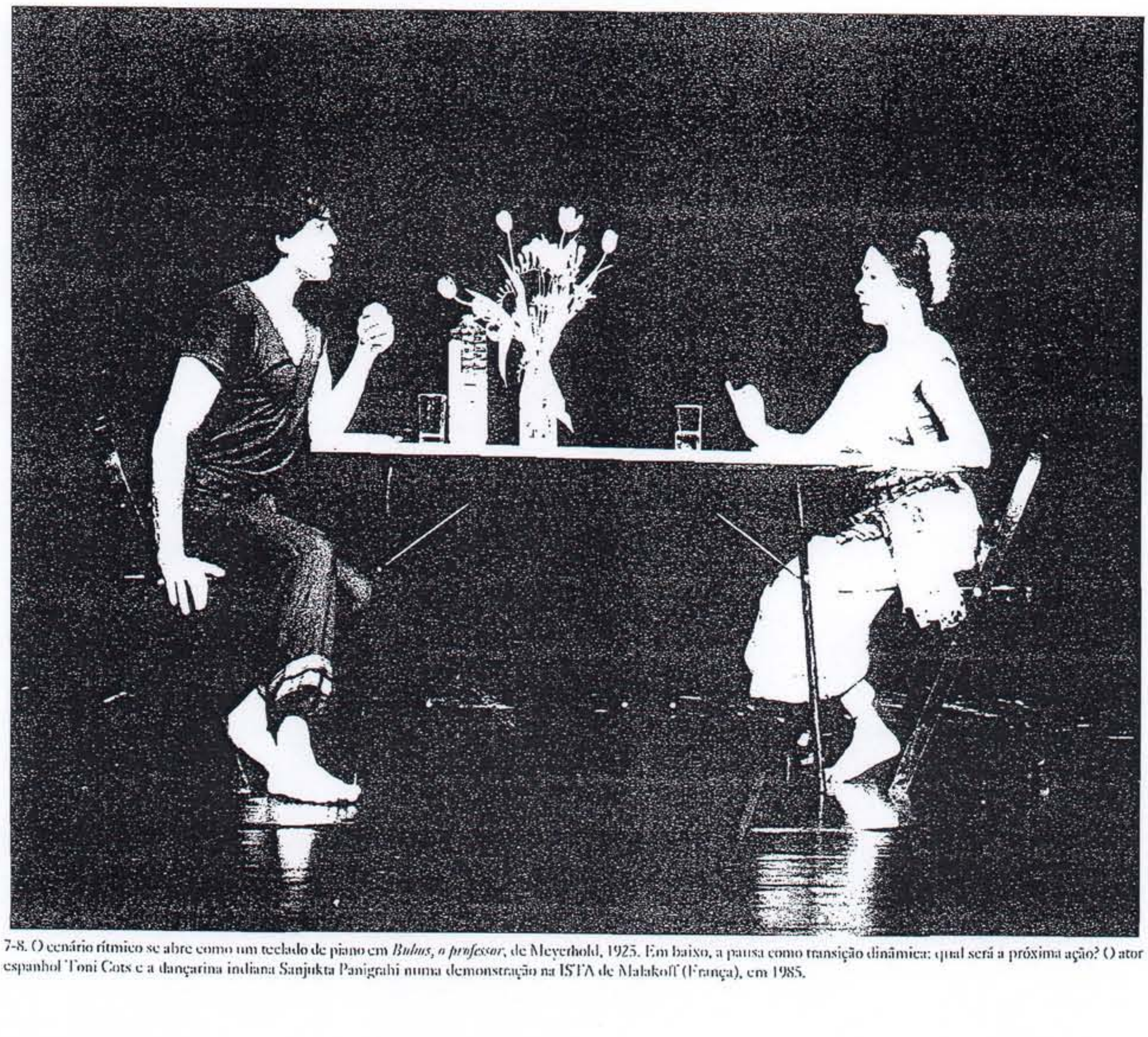




4-6. O ator torna-se "ritmo" não apenas por meio de movimento, mas por meio de uma alternância de movimentos e repousos, por meio de harmonização de impulsos do corpo, retenções e apoios, no tempo e no espaço. Nestes desenhos, Doris Humphrey indica três possíveis desenvolvimentos de uma frase de dança:
A. Um clímax no começo da frase, que então cai. B. Uma frase que começa lentamente, atinge o clímax no meio e cai no fim.
C. Uma frase que constrói lentamente um clímax e, então, termina abruptamente.

mente, adivinhar as intenções do ator-bailarino, sem, contudo, fazer com que ele esteja completamente consciente de que isso está ocorrendo. O senso cinestésico leva, muitas vezes, o espectador a descobrir qual é a intenção do ator antes que ele a realize, destruindo o efeito surpresa que a ação deveria provocar."
(Eugenio Barba, *Cavalo prateado*).





7-8. O cenário rítmico se abre como um teclado de piano em *Bubus, o professor*, de Meyerhold, 1925. Em baixo, a pausa como transição dinâmica: qual será a próxima ação? O ator espanhol Toni Cots e a dançarina indiana Sanjukta Panigrahi numa demonstração na ISTA de Malakoff (França), em 1985.

Jo-ha-kyu

Em japonês a expressão *jo-ha-kyu* descreve as três fases nas quais cada ação executada por um ator ou dançarino está dividida. A primeira fase é determinada pela oposição entre uma força que está aumentando e outra que está resistindo à primeira (*jo*= deter); a segunda fase (*ha* = quebrar, romper) é o momento em que a força que resiste é vencida até chegar à terceira fase (*kyu* = rapidez), quando culmina a ação, liberando toda a sua força e parando subitamente, como se encontrasse um obstáculo, uma nova resistência.

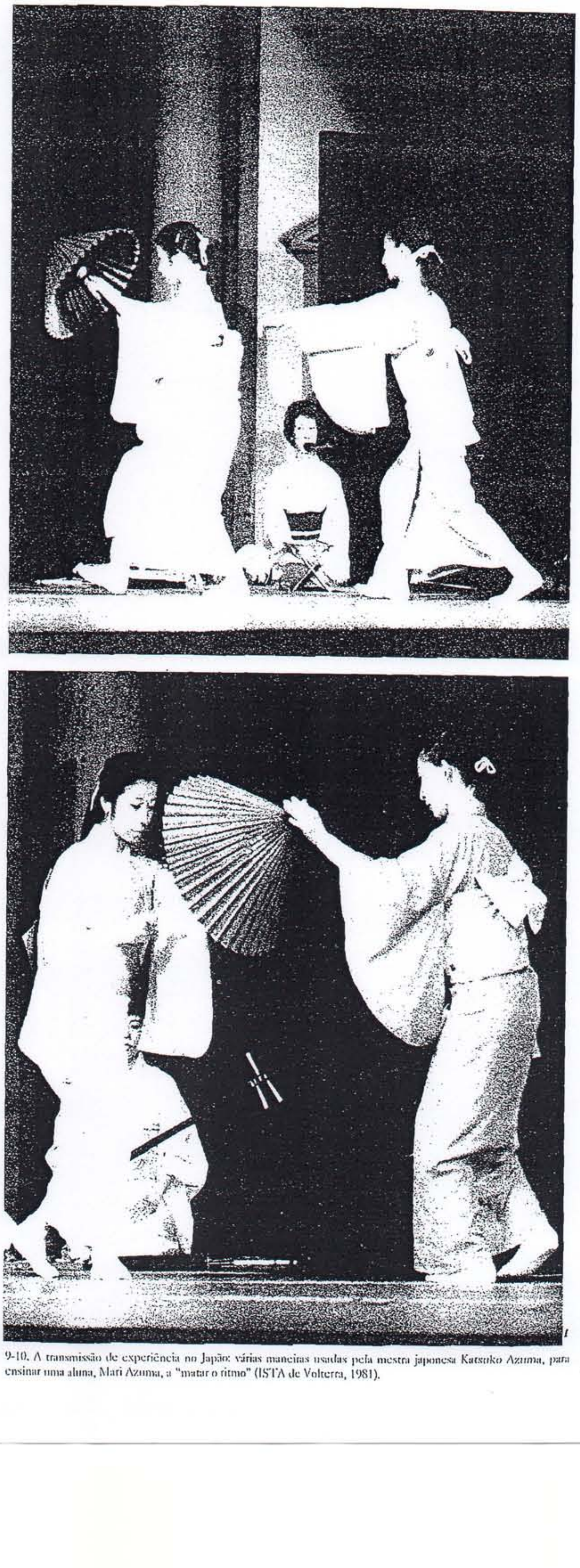
No teatro clássico japonês, a frase rítmica *jo-ha-kyu* é relacionada não apenas com as ações do ator ou dançarino, mas também é parte de vários níveis de organização da representação: é aplicada ao gesto, à música, a cada drama singular, bem como ao alternarse das peças executadas; e, por último, determina o ritmo inteiro da jornada. Em todo caso, é essencial que os aprendizes de atores e dançarinos estejam familiarizados com o *jo-ha-kyu*, pois isto os ensina a incorporar o ritmo em seu trabalho desde o início de seu aprendizado.

Katsuko Azuma ensina sua aluna a se mover de acordo com os princípios dinâmicos do *jo-ha-kyu*, estabelecendo resistências e novas tensões. Na primeira foto (Fig. 9), a mestra permanece atrás da aluna e a segura pelo cinto. A aluna, segura pela mestra, deve fazer um esforço para dar seu primeiro passo: dobra os joelhos, pressiona os pés no chão e inclina o tronco ligeiramente para a frente. Subitamente, solta pela mestra, se move rapidamente para a frente até alcançar o limite predeterminado do movimento, quando, então, pára abruptamente. A mestra cria uma resistência empurrando-a contra a sombrinha. Vai diminuindo, então, gradativamente a resistência, permitindo que a aluna se mova rapidamente para a frente, até o ponto em que ela pára subitamente com uma nova resistência contra a sombrinha.

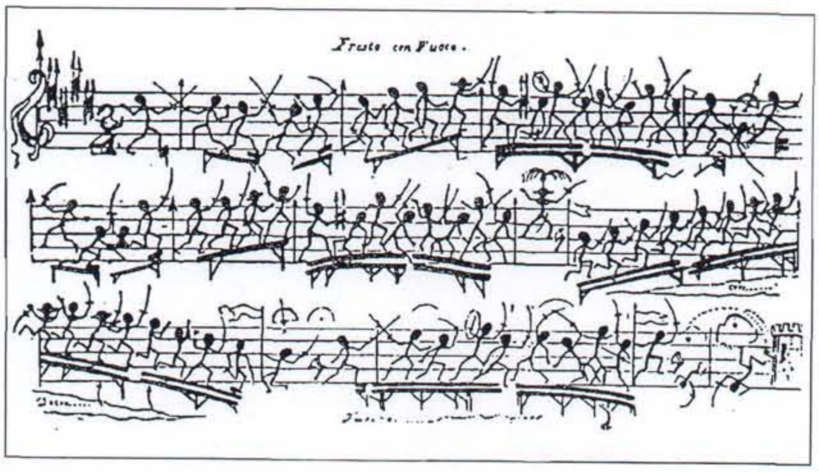
Aprender a executar as ações segundo ritmos diferenciados é importante também para o ator ocidental. Aqui estão os comentários de Toporkov sobre o trabalho de Stanislavski a esse respeito:

> "Stanislavski demonstrou admiravelmente sua própria habilidade em usar diferentes ritmos. Ele tomou o episódio mais simples da vida cotidiana como, por exemplo, comprar um jornal numa banca da estação e lê-lo com ritmos completamente diferentes. Comprou um jornal quando faltava ainda uma hora para a partida do trem e ele não sabia como matar o tempo; e quando o primeiro ou segundo sinal tocou, e quando, finalmente, o trem já estava partindo. As ações são todas as mesmas, mas em ritmos completamente diferentes, e Konstantin Sergeyevich foi capaz de executar esses exercícios em todas as dinâmicas: aumentando o ritmo, diminuindo, e mudando repentinamente. Eu vi a mestria, a técnica, a técnica tangível de nossa arte. Ele governou tudo isso graças ao persistente trabalho consigo mesmo."

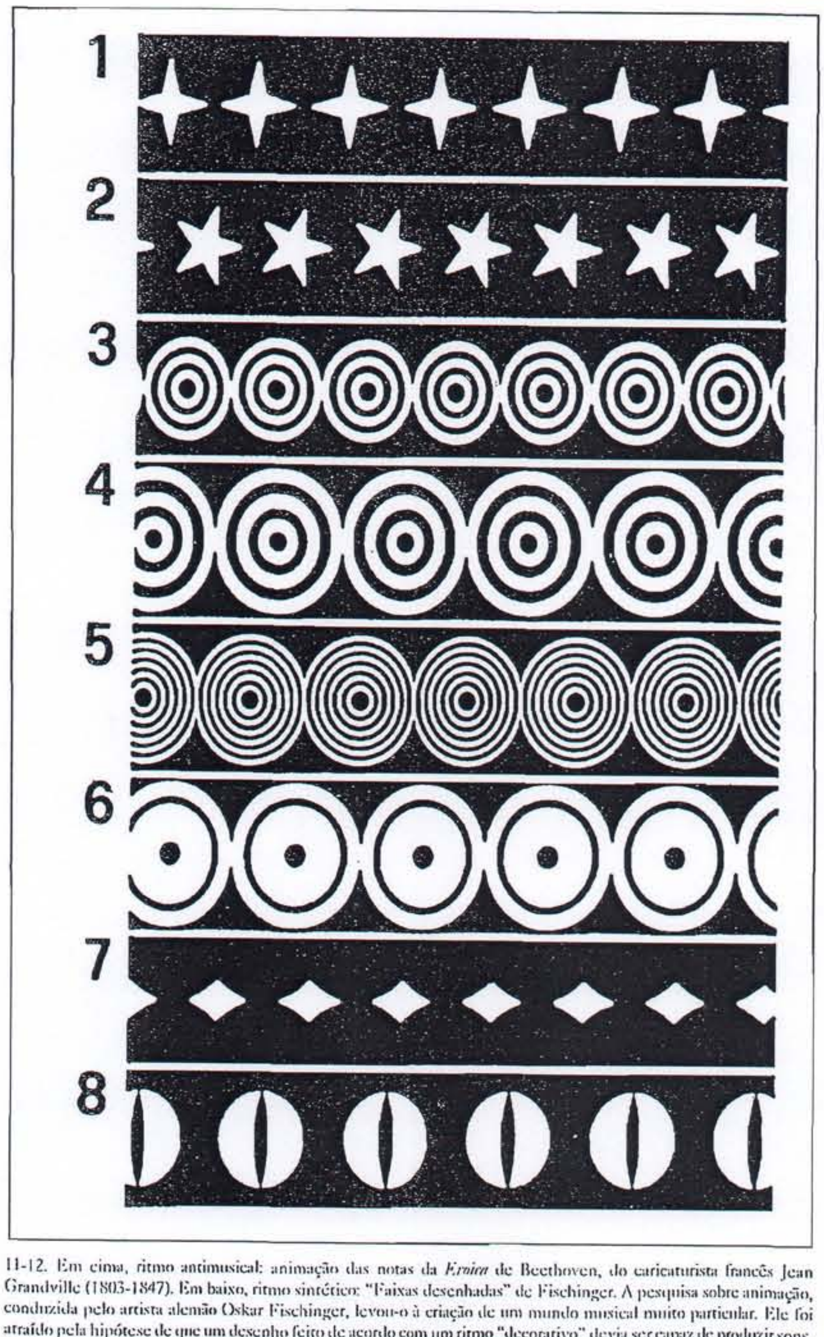
(V. O. Toporkov, *Stanislavski em Ensaio*).



9-10. A transmissão de experiência no Japão: várias maneiras usadas pela mestra japonesa Katsuko Azuma, para ensinar uma aluna, Mari Azuma, a "matar o ritmo" (ISTA de Volterra, 1981).



Presto con Fuoco.



11-12. Em cima, ritmo antimusical: animação das notas da *Eroica* de Beethoven, do caricaturista francês Jean Grandville (1803-1847). Em baixo, ritmo sintético: "Faixas desenhadas" de Fischinger. A pesquisa sobre animação, conduzida pelo artista alemão Oskar Fischinger, levou-o à criação de um mundo musical muito particular. Ele foi atraído pela hipótese de que um desenho feito de acordo com um ritmo "decorativo" devia ser capaz de produzir sons. E, de fato, a "leitura" de suas composições desenhadas produziu efeitos surpreendentes: muitos dos novos sons, obtidos pela repetição de motivos geométricos, não se pareciam com nenhum som que ele conhecesse, e, mais ainda, o desenho da "fila de cobras", baseado numa estilização egípcia, produziu sons semelhantes aos feitos pelas próprias cobras. Anéis concêntricos produziram sons ressonantes de muitos tipos, e um colar de pérolas produziu um som semelhante ao do fagote. Essas experiências foram o início da música sintética: colocadas diante de células fotoelétricas, os desenhos de Fischinger podiam reproduzir uma vasta gama de sons. Por exemplo: 1. o apito de um vapor; 2. uma buzina de ônibus; 3. uma campainha elétrica; 4. um despertador; 5. uma campainha de telefone; 6. uma sirene de alarme; 7. código Morse; 8. o apito de um navio.

Movimentos biológicos e os microrritmos do corpo

"Os seres humanos partilham com as outras espécies animais a habilidade em perceber a presença de vida. Numerosas observações feitas durante experiências com homens e animais mostraram que a percepção de um congênere, ou a de um indivíduo de outra espécie, induz variações tônicas, motoras, humorais e comportamentais. Muitas experiências têm provado o fato de que certos tipos de movimentos podem estar associados às caraterísticas dos organismos vivos.

Quando uma quantidade de pequenas lâmpadas acesas é colocada nos membros e articulações de um ser humano em movimento, o deslocamento desses pontos de luz, que Johansson chamou movimentos biológicos, é imediatamente reconhecível aos observadores adultos como atividade humana.

A complexa combinação de sinais visuais móveis pode também ser interpretada como relativa a atividades específicas humanas. Os pesquisadores acreditam que isso é um comportamento de percepção inato do sistema da visão, mais do que conhecimento adquirido por meio da experiência.

As artes de representação e os esportes espetaculares são parcialmente baseados na organização e valorização de movimentos biológicos. Os códigos que sustentam a atividade do ator, dançarino ou atleta parecem restaurar a organização de microrritmos corporais de comportamento eficiente, como ocorre no mundo animal, embora no homem esse comportamento seja suavizado pelos efeitos da experiência cultural e o princípio da economia. De fato, o desenvolvimento cultural torna secundária a eficiência do corpo primitivo: hoje não há nenhuma necessidade de caçar uma presa selvagem para comer. Por outro lado, o prazer de ver corpos treinados em ação é preservado.

É possível que o sucesso de vários filmes publicitários, que fazem uso de dançarinos e atletas seja devido a esse impulso visual gerado pelos seres vivos. A percepção de corpos em movimento induz uma espécie de eco de variações tônicas sutis nos observadores, que respondem aos movimentos percebidos com seu próprio corpo. Essa resposta motora aos estímulos transmitidos — durante uma cerimônia religiosa, uma demonstração política ou uma representação, por exemplo — resulta na criação de vínculos particulares entre espectadores e atores. Isto também ocorre durante as projeções de filmes e transmissões televisivas de eventos esportivos — especialmente atletismo e tênis — quando ela se manifesta como reflexo dos movimentos das pernas".

(Jean-Marie Pradier, *Elementos de uma Fisiologia da Sedução [Éléments d'une physiologie de la seduction])* Em *L'oeil, l'oreille, le cerveau (O olho, a orelha, o cérebro)*, Paris, 1989.

Meyerhold : a essencialidade do ritmo

Desde o começo de sua atividade teatral, Meyerhold estava obcecado com o problema do movimento cênico e seu entrelaçamento com o ritmo. No início, ele apoiou-se na música para criar uma técnica extracotidiana em seus atores.

"A música, que determina o tempo de cada acontecimento em cena, dita um ritmo que não tem nada em comum com a existência cotidiana. (...)

A essência do ritmo em cena é a antítese da vida real cotidiana. Na maioria dos casos, a arte do ator naturalista reside em se render aos impulsos de seu temperamento. Ao determinar um tempo preciso, a partitura musical libera o ator, no teatro musical, das exigências de seu próprio temperamento.

O ator no teatro musical deve absorver a essência da partitura e traduzir toda a sutileza do quadro musical em termos plásticos. Por essa razão, ele deve esforçar-se por um controle completo do seu corpo. (...)

Onde é que o corpo humano, possuindo a flexibilidade de expressão exigida pelo palco, consegue seu mais alto desenvolvimento? Na dança. Porque a dança é o movimento do corpo humano na esfera do ritmo. A dança é, para o corpo, o que a música é para o pensamento: forma criada artificialmente, embora instintivamente. Assim, a 'ação visível e compreensível', incorporada pelo ator implica ação coreográfica. (...)

É principalmente por meio do ator que a música traduz a dimensão do tempo em termos espaciais. Antes de a música ser dramatizada, ela pode criar uma imagem ilusória somente no tempo; uma vez dramatizada, é capaz de conquistar o espaço. O ilusório se tornou real por meio da mímica e do movimento do ator subordinado ao desenho musical; aquilo que antes permanecia apenas no tempo agora se manifesta no espaço."

(Meyerhold, *Tristão e Isolda*)

O aspecto mais fascinante da pesquisa de Meyerhold foi o período de trabalho sobre a biomecânica. Mecânica é o ramo da física que estuda o movimento e equilíbrio dos corpos, e *bios* significa vida, daí *biomecânica*: o estudo do movimento e equilíbrio do corpo-em-vida.

Uma série de exercícios, baseadas essencialmente numa contínua "dança do equilíbrio" (cf. *Equilíbrio*), permitia ao ator criar "aquele ritmo cênico cuja essência é a antítese do real, da vida cotidiana". Um dos exercícios básicos era *otkaz*, recusa, composto de três fases, que envolvem o corpo inteiro e variam radicalmente a postura do corpo. Um outro exercício também foi chamado de *dactyl*, um termo emprestado da métrica poética.

Meyerhold descreveu como a ação de três fases deveria ser executada:

"Um ator deve possuir a capacidade para Reflexo de Excitabilidade. Ninguém pode se tornar um ator sem isso.

A excitabilidade é a habilidade para realizar sensações, movimentos e palavras, uma tarefa que é prescrita externamente.

O conjunto das manifestações coordenadas de excitabilidade constitui o agir do ator. Cada manifestação compreende um elemento de ação. Cada elemento de ação abrange três estágios invariáveis:

1. INTENÇÃO
2. REALIZAÇÃO
3. REAÇÃO

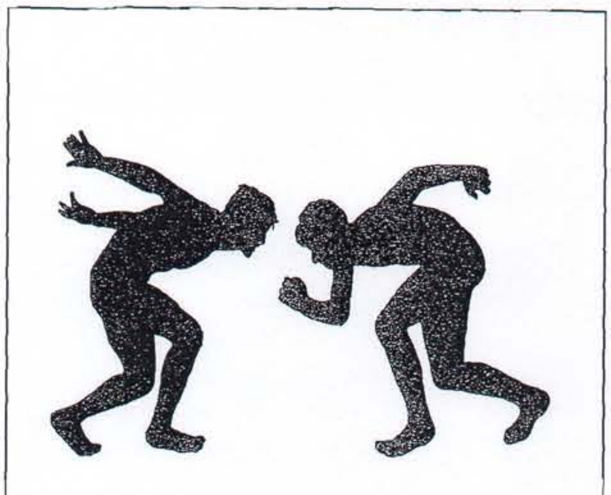
A *intenção* é a assimilação intelectual de uma tarefa determinada externamente pelo dramaturgo, diretor ou a iniciativa do ator.

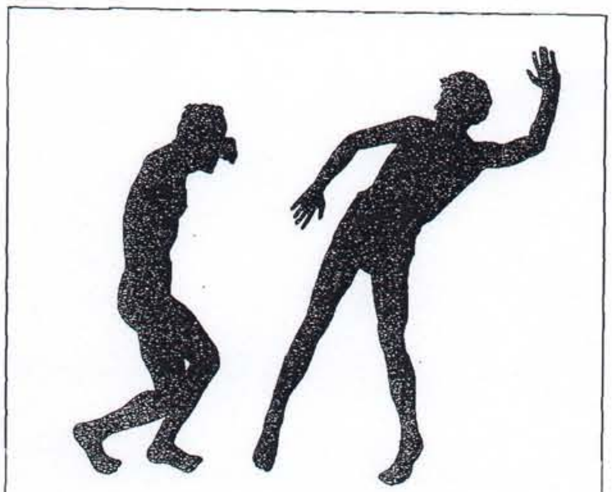
A *realização* é o ciclo dos reflexos volitivos, miméticos e vocais.

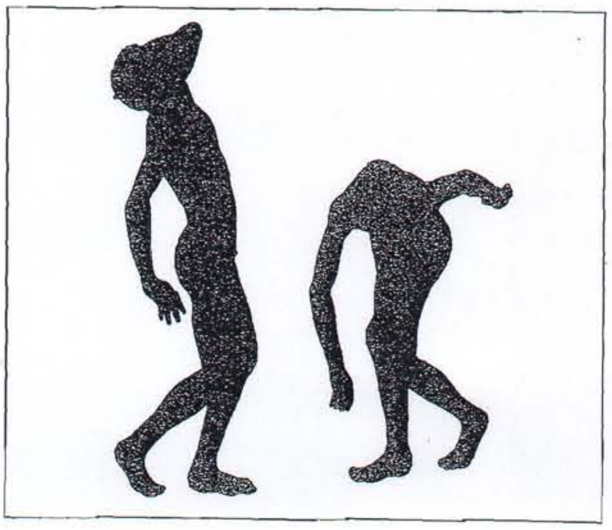
A *reação* é a atenuação do reflexo volitivo, logo que ele é realizado mimética e vocalmente, à espera de receber uma nova intenção (a transição em direção a um novo elemento de ação)...

O termo 'sensação', é usado no sentido estritamente técnico, sem referência aos sentimentos."

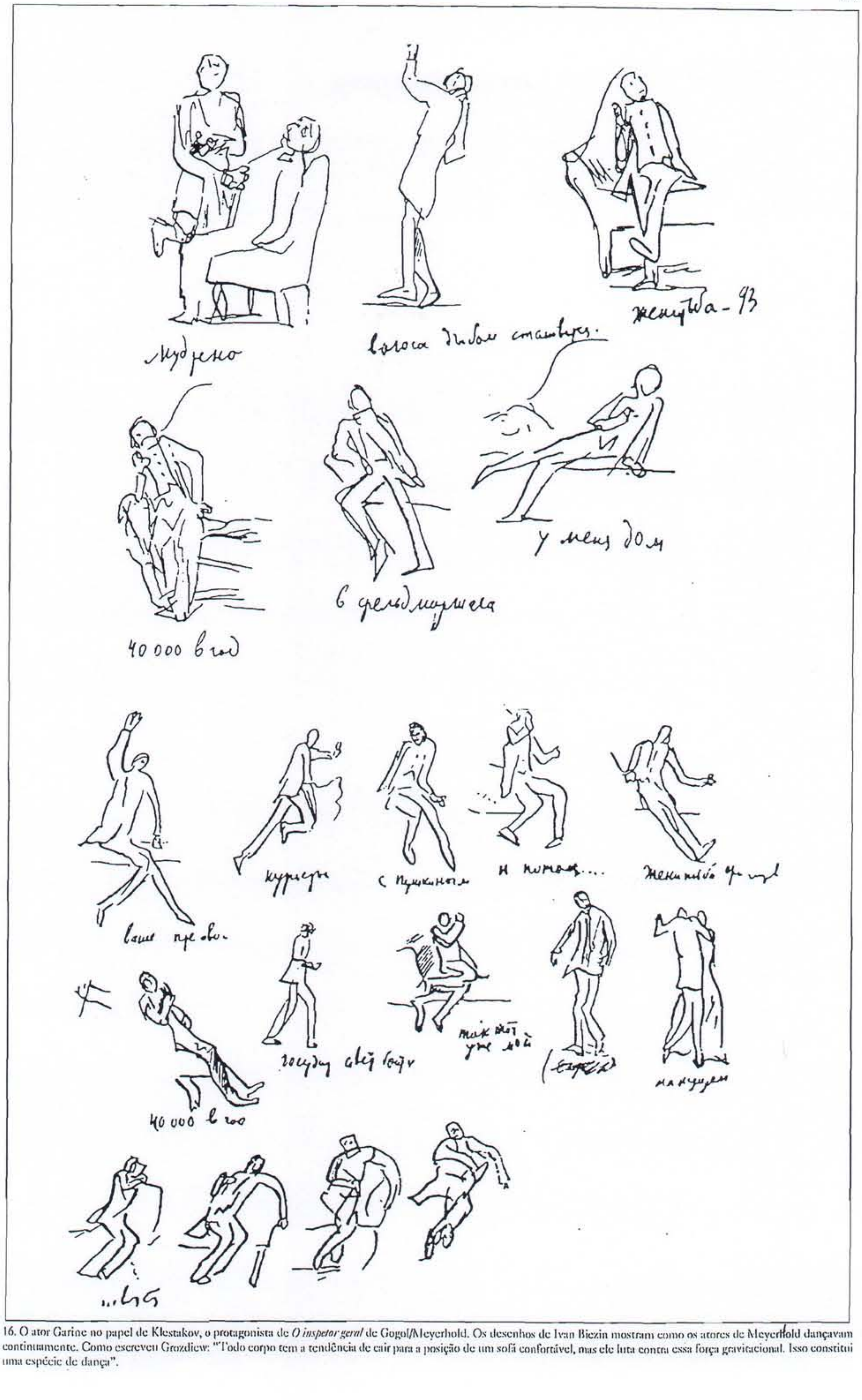
(Em *The Actor's Emploi*, Meyerhold, E. Braun, Londres, 1969)







13-15. Um exercício biomecânico básico, um tapa na cara, como exemplo do ritmo de uma ação dividida em três fases: (A) começando com uma preparação, (B) indo para a direção oposta e, finalmente (C), o tapa em si. A mudança na posição do tronco influencia o equilíbrio, e o resultado é uma nova postura e novo tônus muscular. Observe como a ação é desenvolvida por meio do princípio biomecânico chamado *otkaz* (recusa): agir de tal maneira que uma ação é iniciada com seu oposto (cf. *Equilíbrio* e *Oposição*).


мудрено
волоса дыбом становятся
женщина - 93
40 000 в год
в фельдмаршала
у меня дом
ваше прев.
курьеры
с Пушкиным
и потом...
40 000 в год
на кушетке

16. O ator Garine no papel de Klestakov, o protagonista de *O inspetor geral* de Gogol/Meyerhold. Os desenhos de Ivan Biezin mostram como os atores de Meyerhold dançavam continuamente. Como escreveu Grozdiew: "Todo corpo tem a tendência de cair para a posição de um sofá confortável, mas ele luta contra essa força gravitacional. Isso constitui uma espécie de dança".

CENOGRAFIA E FIGURINO

Não se trata de pintar a vida, mas de tornar viva a pintura.
(Pierre Bonnard)

Figurino é cenografia

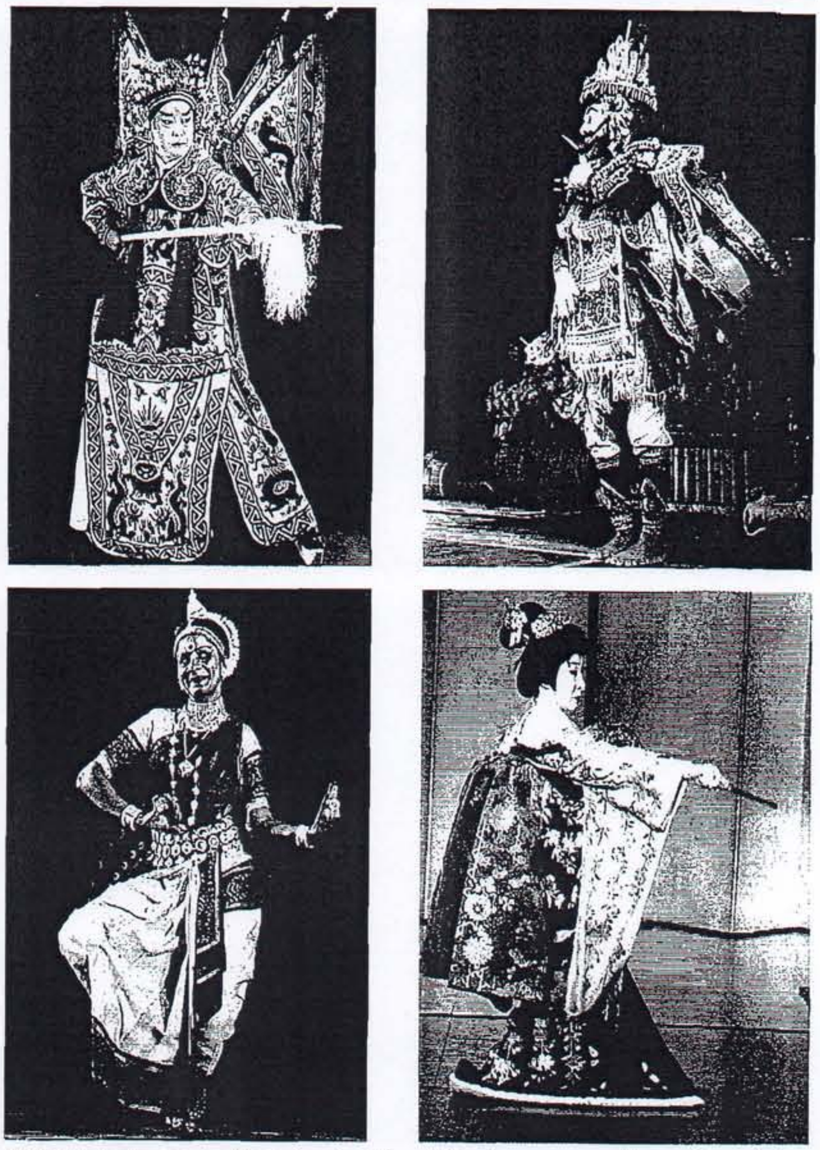
É bem sabido que, em geral, os teatros orientais não usam nenhuma forma de cenário, entendido como um artifício que reconstrói, de modo mais ou menos realista, o lugar onde as ações dramáticas acontecem. Com exceção da cenografia complexa do Kabuki (à qual o teatro ocidental deve a invenção do palco giratório, entre outras coisas), pode-se dizer que o espaço cênico usado pelos atores orientais tem um fundo fixo; tanto o espaço fechado do Nô ou da Ópera de Pequim como o cenário natural, ao ar livre, fornecido pelas paredes do templo ou as casas de uma aldeia no Kathakali, na dança balinesa ou em qualquer das outras formas de dança do Sudeste da Ásia.

Como é possível, então, que as histórias contadas nessas representações sejam contos tão fantásticos de batalhas, viagens, caçadas e amores, acontecendo nos quatro cantos dos céus e da Terra?

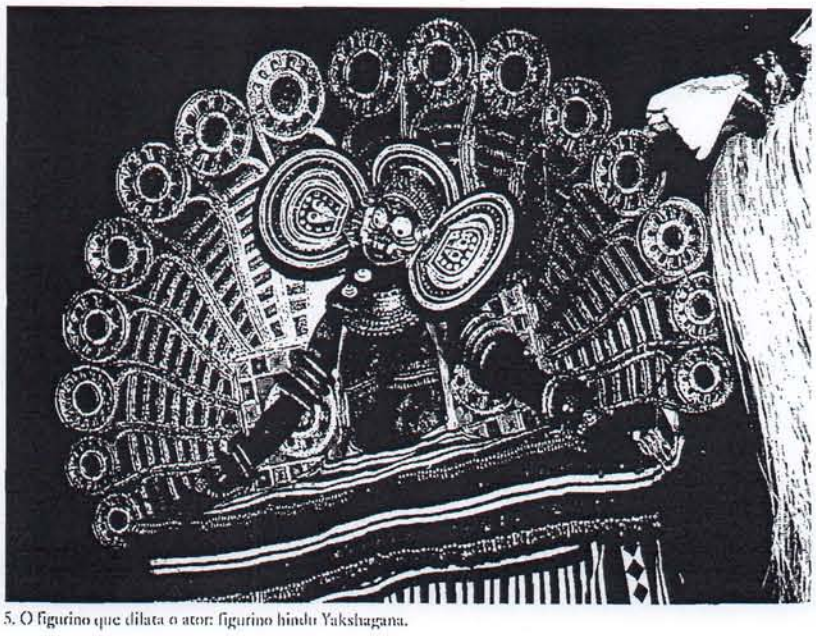
De fato, é precisamente graças à ausência de um cenário realista, que simples acessórios (uma mesa e algumas cadeiras na Ópera de Pequim, por exemplo) são tudo que um ator necessita para ser capaz de abrir a mais inacreditável ilusão de lugares e situações para o espectador. É graças à *omissão* do cenário, dos lugares, mas, especialmente, graças à habilidade dos atores, capazes de tornarem vivos esses lugares por meio de reações de seus corpos. Eles usam gestos convencionais compreendidos e aceitos pelos espectadores e os executam com habilidade e destreza como, por exemplo, nas famosas cenas "no escuro" da Ópera de Pequim.

Essas cenas são, de fato, executadas em completa claridade: os atores fingem obstáculos e se empenham em duelos sem que um veja o outro...

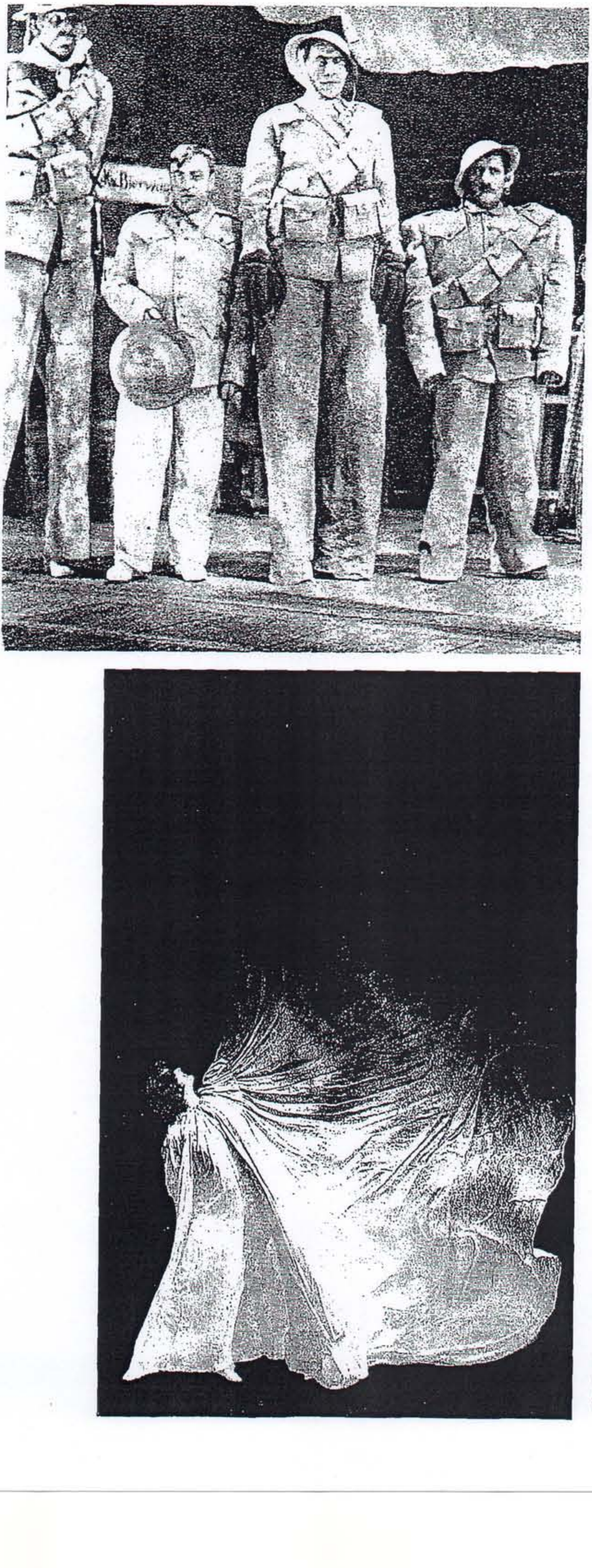
Técnicas semelhantes são usadas na pantomima ocidental e também foram encontradas nas tradições do passado. Elas nos lembram representações da Commedia dell'Arte, a rudimentar encenação das peças de mistério da Idade Média e do drama elisabetano. Mas a habilidade de Shakespeare de usar palavras evocando lugares e fazendo com que a atmosfera de suas peças se torne viva foi definida como "cenografia oral"; assim, no teatro oriental encontramos a "cenografia em movimento" representada neste caso pelo figurino dos atores.



1-4. O figurino como uma cenografia móvel: um ator da Ópera de Pequim como um general (à esquerda, em cima); um ator balinês de *topeng* (máscara de teatro) (em cima, à direita); um *sari* tradicional indiano usado pela dançarina de Odissi, Sanjukta Panigrahi (em baixo, à esquerda); um quimono de gueixa usado pela dançarina de Buyo, Katsuko Azuma (em baixo, à direita).



5. O figurino que dilata o ator: figurino hindu Yakshagana.

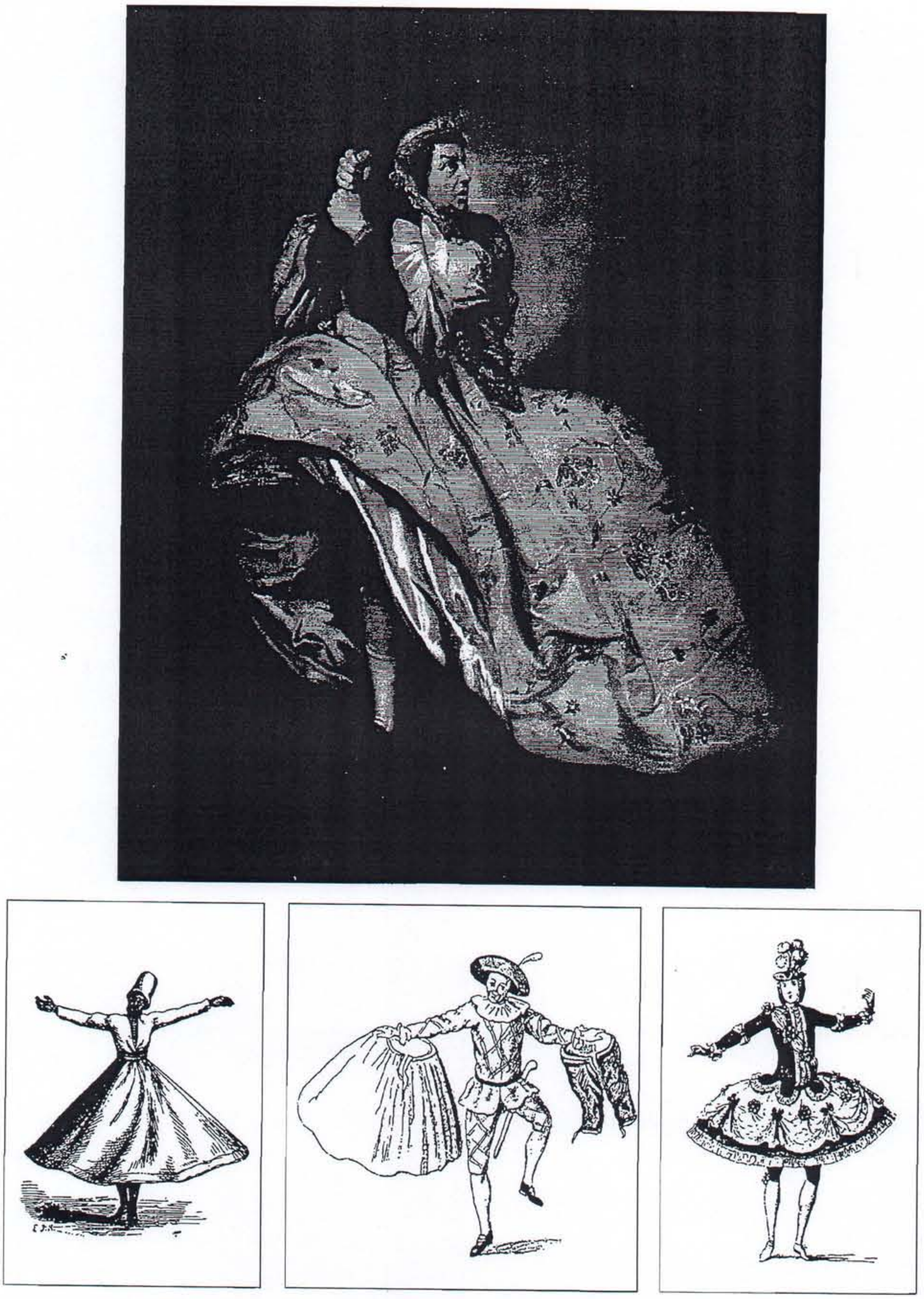


6-7. Em cima, figurinos que dilatam o ator: produção do Berlin Staatsteather, *Homem é homem* de Bertolt Brecht, (1931), com Peter Lorre (1904-1964). Em baixo, Loic Fuller (1862-1928), a famosa dançarina americana, considerada precursora da dança moderna, vista aqui numa representação na qual, graças ao hábil uso de faixas de luz colorida, ela teve êxito em dar vida a uma capa de pano branco. Loic Fuller foi uma das primeiras dançarinas a abandonar o palco de perspectiva do século XIX, mudando para o uso do figurino como peça de cenário e inovando o uso da luz.

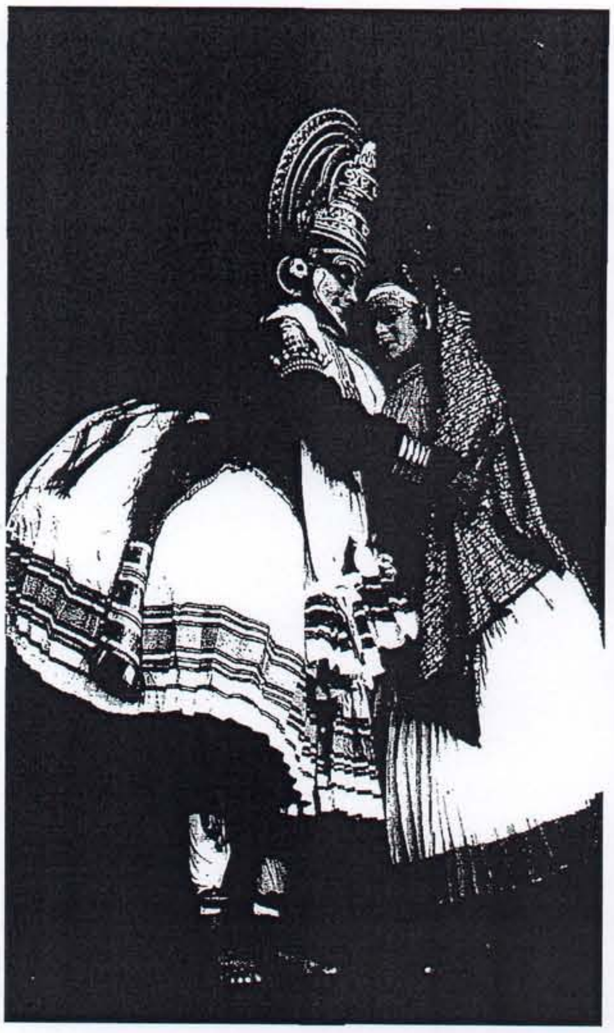
Proporções, cores, figurinos cintilantes, máscaras e outros acessórios transformam o ator oriental numa "cenografia em miniatura", em constante movimento no palco e apresenta uma infinita sucessão de perspectivas, dimensões e sensações. As origens desses figurinos são desconhecidas e possivelmente remontam a práticas militares que dobravam o tamanho da armadura e roupa dos guerreiros, a fim de impressionar e aterrorizar o inimigo. Os figurinos da Ópera de Pequim (Fig. 1) herdaram algo dessa armadura: as bandeiras do ombro indicam, como nossas estrelas e divisas, a patente militar do oficial e o número do batalhão sob seu comando. De maneira semelhante as longas faixas de tecidos preciosos dos figurinos balineses lembram a glória dos guerreiros antigos.

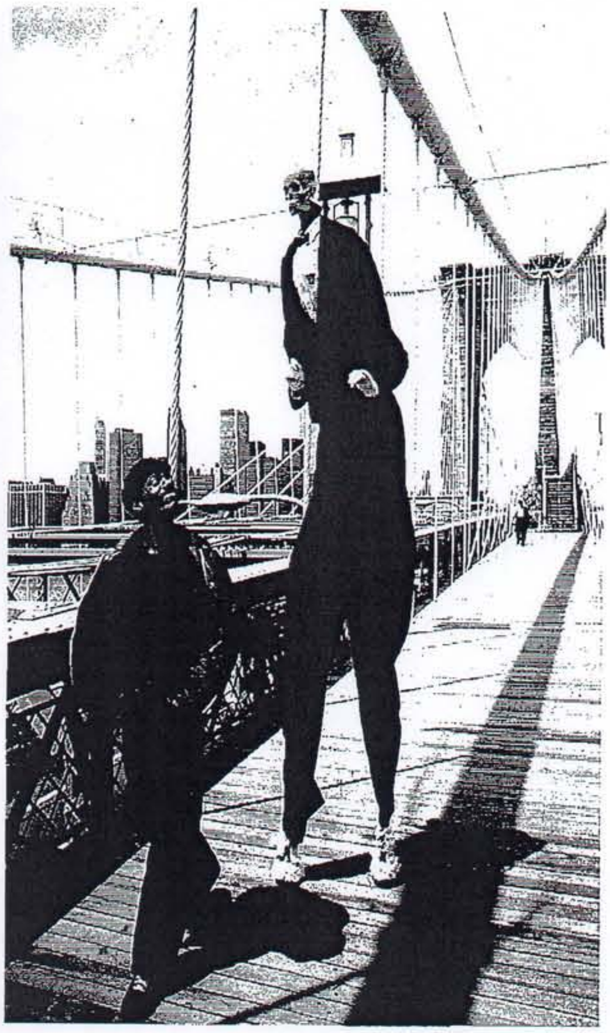
Mas, quaisquer que sejam suas origens e mesmo quando eles são emprestados da vida cotidiana, tal como o *sari* indiano e o *quimono* japonês (Figs. 3 e 4), os figurinos dos atores orientais não são apenas um embelezamento ou uma cobertura dourada para o corpo do ator. No Oriente, e às vezes também no Ocidente, o princípio é usar o figurino como um *parceiro vivo*. O espectador, então, é capaz de visualizar a dança de oposições, os equilíbrios precários e a complexa dinâmica criada pelo ator.

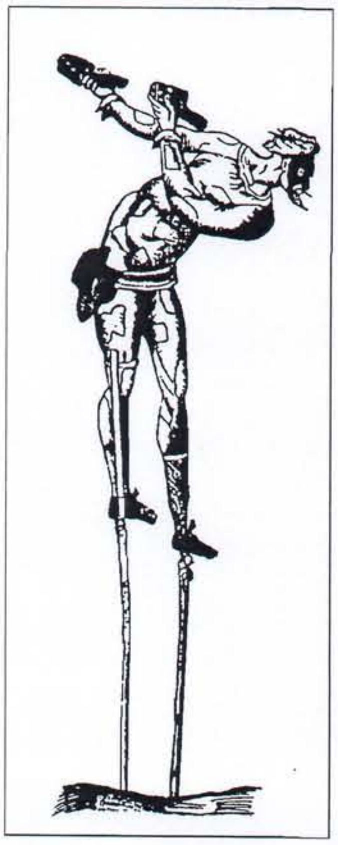
Grande cuidado e atenção é dedicado a esses figurinos e aos efeitos que eles podem criar: o figurino, então, se torna um *prothesis* (este é o termo que foi usado por Grotowski nos primeiros anos de seu Teatro-Laboratório), que participa do corpo do ator, dilata-o e oculta-o enquanto se transforma continuamente. O efeito de força e energia que o ator é capaz de manifestar é reforçado e elevado pela metamorfose do figurino em si, numa relação recíproca de troca: ator-corpo, ator-figurino, ator no figurino.

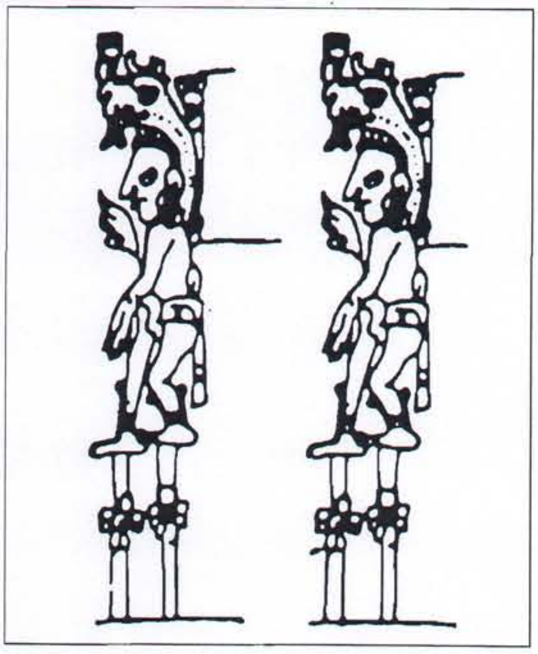


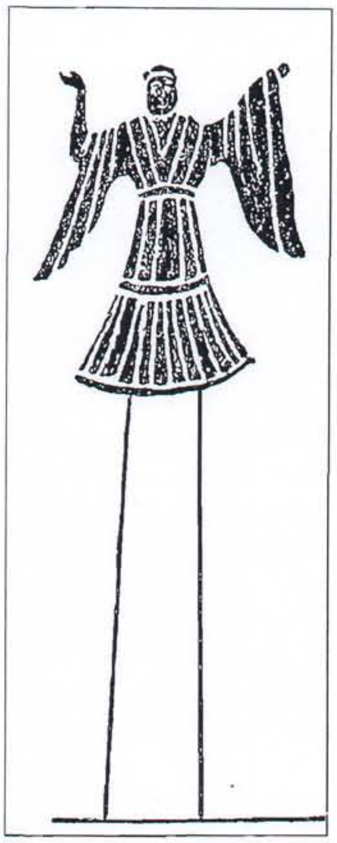
8-11. Em cima, o ator inglês David Garrick (1717-1779) como Sir John Brute em *A esposa provocada*, de John Vanbrugh. Esta pintura de Johan Zoffany, guardada na coleção do Teatro Nacional de Londres, mostra uma personagem masculina vestida como mulher para ter efeito cômico e satírico. Nessa cena, na qual a personagem está bêbada, o ator faz um movimento brusco e parte da frente do vestido se ergue, de modo que o espectador perceba a roupa masculina que ele está usando por baixo. À esquerda, em baixo, figurino para um dançarino-pastor desenhado por P. Lior, que trabalhou na Inglaterra, de 1725 a 1750. Até o fim do século XIX os figurinos de palco na Inglaterra refletiam a moda contemporânea e em muitos casos eram, portanto, distantes da realidade histórica dos personagens representados. Antes que o teatro do período romântico trouxesse o gosto pela veracidade histórica ao palco, que influenciou o figurino e também o comportamento e ações no palco (cf. Fig. 7, em *Pés*), os figurinos teatrais eram simplesmente mais belos e mais suntuosos do que os usados na vida cotidiana. O figurino mostrado aqui, extraordinariamente elegante, com sua pluma de pavão e saia amparada por armação de arame de aço, era para ser usado num "balé pastoral" e é um ornato típico para um dançarino da nobreza. Essa saia particular é um artigo masculino, uma cobertura da túnica que antigamente era usada sob a armadura. A saia era mais larga do que a amplitude do braço do ator. No centro, pintura do século XVIII de um Arlequim. Ele não está certo de qual figurino, a saia larga ou as calças, lhe serve melhor. À direita, o *mulavi*, a saia grande usada pelos dervixes, espalha-se num cone durante o frenético rodopiar do dançarino.



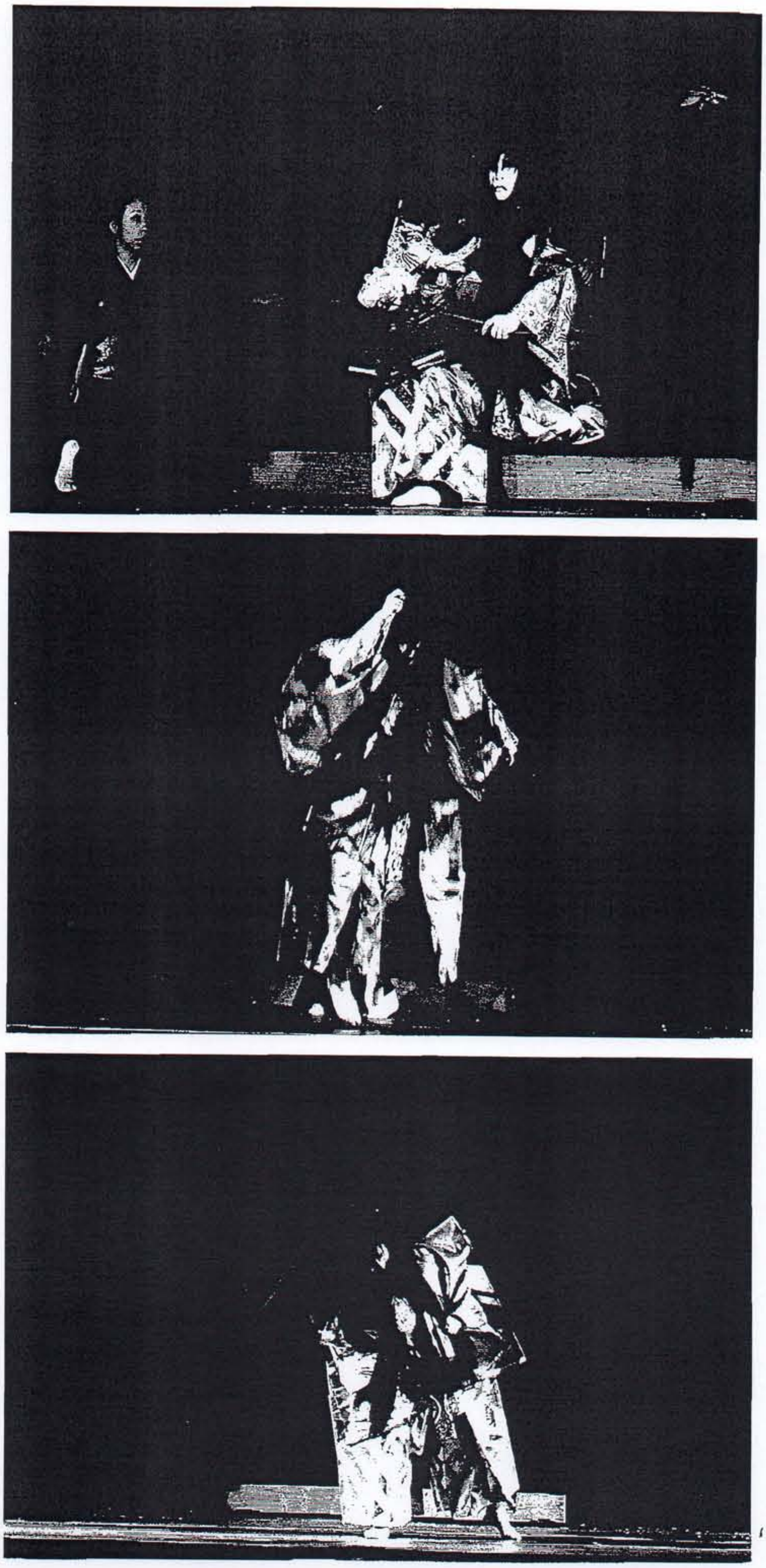




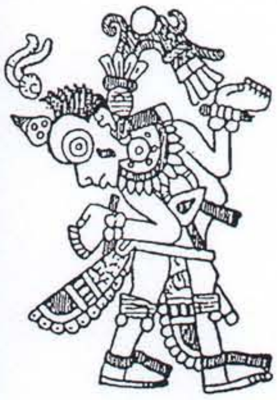




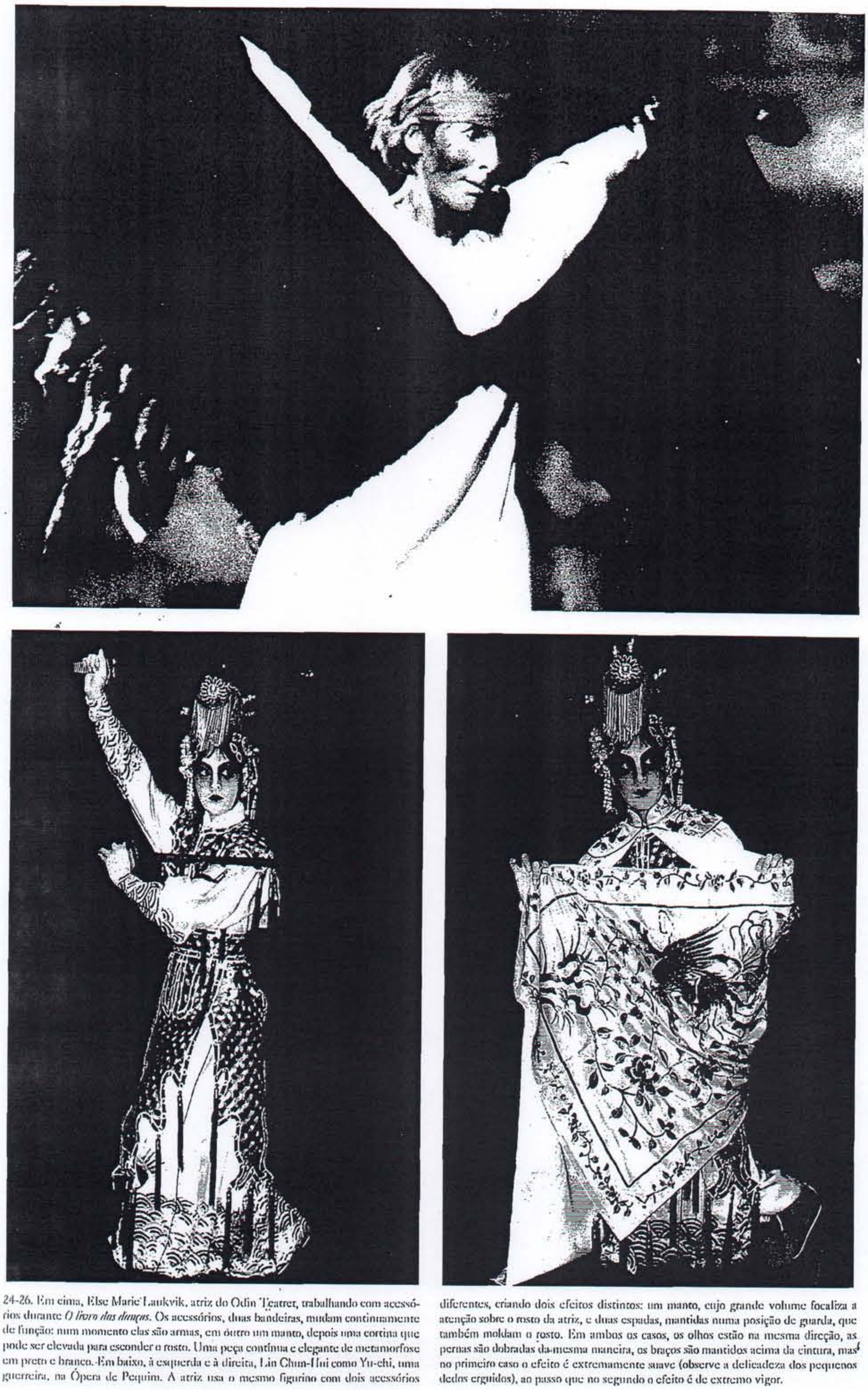
12-16. À esquerda, em cima, cena do teatro Kathakali com os atores M. P. Sankaran Namboodiri e K. N. Vijayakumar, representando papéis masculino e feminino, respectivamente. A largura da saia, que não é amparada por uma armação, mas por múltiplas camadas de outras saias, pode ser modificada com a ajuda dos joelhos e das pernas. O figurino e o ator conspiram continuamente contra a monotonia e o tédio. À direita, em cima, o uso de figurinos e acessórios particulares, tais como pernas de pau, auxiliam o ator a mudar a natureza cotidiana de um espaço teatral aberto e não específico: Julia Varley numa representação do Odin Teatret numa rua de Nova York. À esquerda, em baixo, Arlequim sobre pernas de pau: detalhe de uma gravura no *Recueil Fossard* (Museu de Estocolmo). No centro, atores maias sobre pernas de pau... À direita, ator sobre perna de pau: detalhe da Dinastia Wie (265-220 a.C), pintura de parede em Dunhuang, China.



17-22. *Shojo* é um leão mítico de origem chinesa. Aqui Katsuko Azuma é vista balançando a juba do leão. Os figurinos balineses, indianos e japoneses freqüentemente envolvem peso extra, às vezes, até 20 ou 30 quilos, e obrigam o ator a criar contra-impulsos, que engajam continuamente a coluna vertebral. Os acessórios do figurino também devem mostrar-se vivos por meio da ação do corpo inteiro. *Shojo*, uma surpreendente visão mesmo quando imóvel, subitamente começa a se mover: ele balança sua longa juba para se livrar das borboletas que estão adejando ao redor de sua cabeça. A precisão das ações da atriz e a peruca, lançada cada vez mais alta, com maior intensidade e energia, contribuem para multiplicar prodigiosamente o efeito do traje.



23. A alteração do equilíbrio deste dançarino maia, causada pela inclinação da cabeça (cf. Fig. 16, em *Equilíbrio*) é agora mais claramente entendida: o dançarino é mostrado, provavelmente, no ato de balançar o ornamento de sua cabeça da mesma maneira como o *Shojo* japonês balança sua juba.



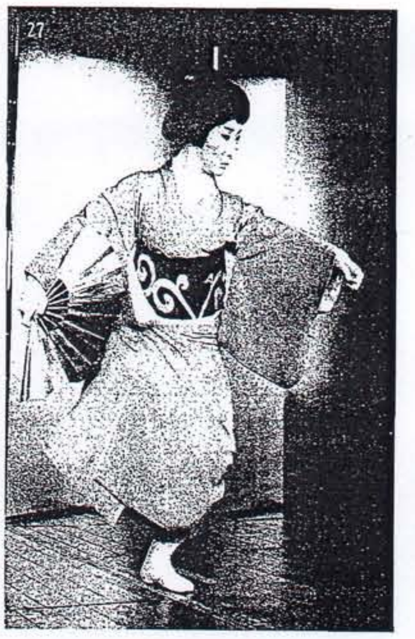
24-26. Em cima, Else Marie Laukvik, atriz do Odin Teatret, trabalhando com acessórios durante *O livro das danças*. Os acessórios, duas bandeiras, mudam continuamente de função: num momento elas são armas, em outro um manto, depois uma cortina que pode ser elevada para esconder o rosto. Uma peça contínua e elegante de metamorfose em preto e branco. Em baixo, à esquerda e à direita, Lin Chun-Hui como Yu-chi, uma guerreira, na Ópera de Pequim. A atriz usa o mesmo figurino com dois acessórios diferentes, criando dois efeitos distintos: um manto, cujo grande volume focaliza a atenção sobre o rosto da atriz, e duas espadas, mantidas numa posição de guarda, que também moldam o rosto. Em ambos os casos, os olhos estão na mesma direção, as pernas são dobradas da mesma maneira, os braços são mantidos acima da cintura, mas no primeiro caso o efeito é extremamente suave (observe a delicadeza dos pequenos dedos erguidos), ao passo que no segundo o efeito é de extremo vigor.

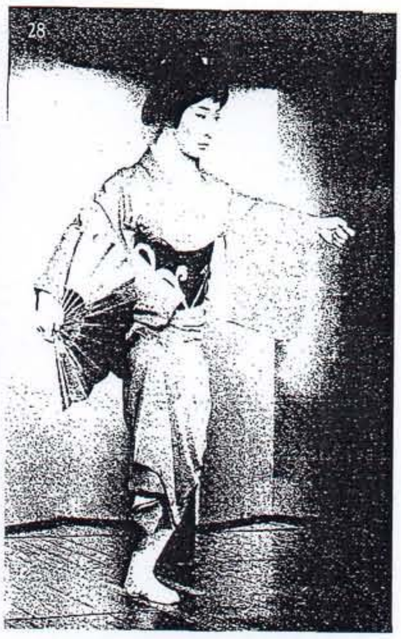
Traje cotidiano, figurino extracotidiano

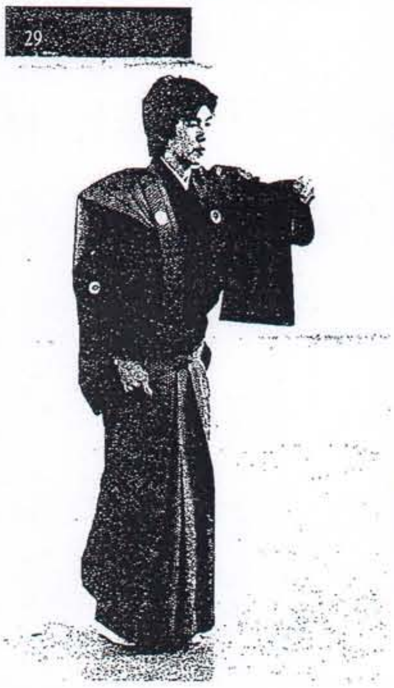
O quimono, traje cotidiano e tradicional dos japoneses tornou-se um figurino teatral extracotidiano: representar usando um quimono resulta em mudanças na posição das pernas, que estabelecem tensões e oposições de equilíbrio precário (Figs. 27 e 28); além disso, o quimono tem um efeito de volume que modifica consideravelmente a percepção do espectador.

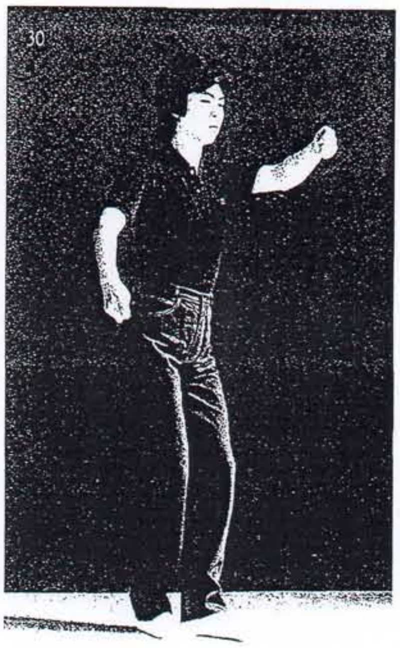
O quimono transforma as proporções do corpo do ator, graças ao cinto (*obi*) colocado bem acima da cintura. Ele também oculta a flexão das pernas (Fig. 28). As amplas mangas criam proporções contrastantes entre a solenidade da forma piramidal e a estreiteza do pulso (Figs. 29 e 31). Quando Kosuke Nomura, ator de Kyogen, demonstra as mesmas posições sem o quimono, tem-se uma percepção completamente diferente do seu corpo (Figs. 30 e 32).

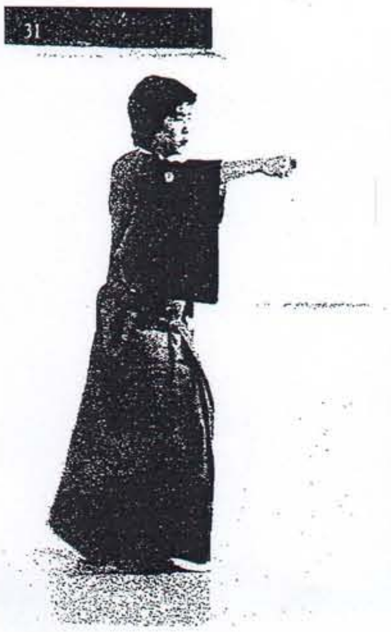
Claramente não se pode dizer que o figurino em si é pré-expressivo, porque é sempre o ator quem lhe dá forma. Entretanto, no caso do quimono, com suas linhas severas e geométricas, que respeitam as dimensões originais do cilindro de seda do qual ele foi cortado (sem desperdício de tecido), o figurino tem influência considerável sobre a maneira como o ator é percebido. Os atores japoneses sabem bem disso e o exploram conscientemente.

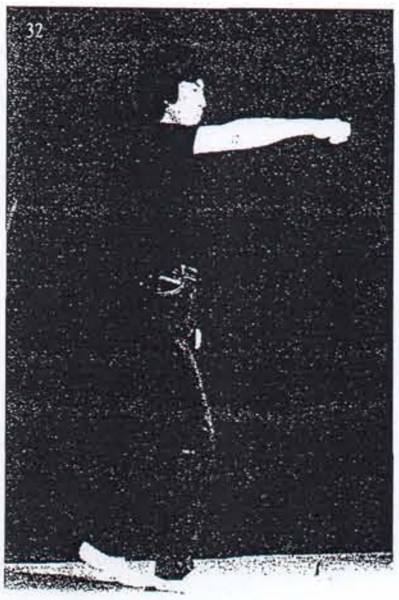

27


28

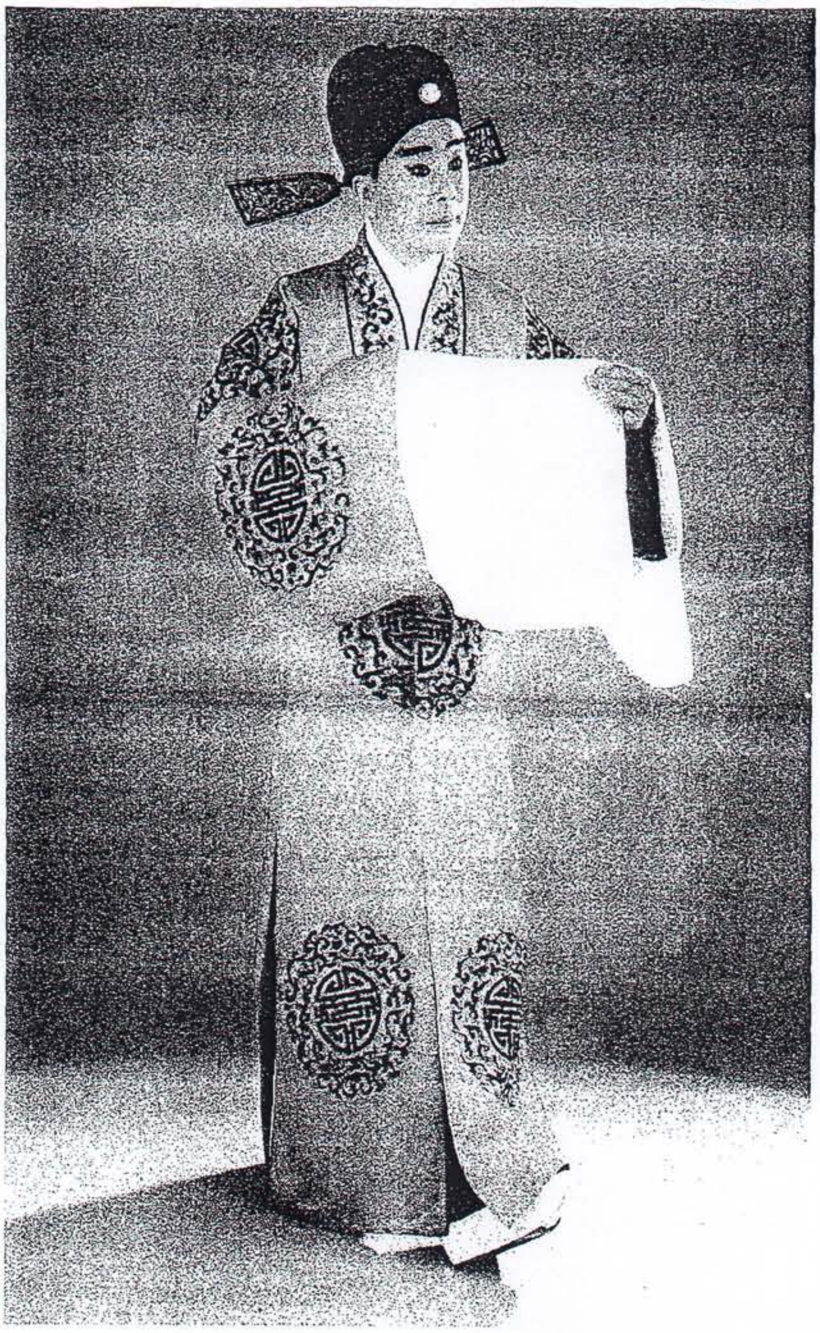

29


30


31


32

27-32. Em cima, a mudança na posição da perna modifica a percepção do volume do figurino da dançarina pelo espectador: Katsuko Azuma numa demonstração da ISTA de Bonn (1980). No centro e em baixo, o ator de Kyogen, Kosuke Nomura, numa demonstração na ISTA de Volterra (1981): as mesmas ações com e sem o quimono.

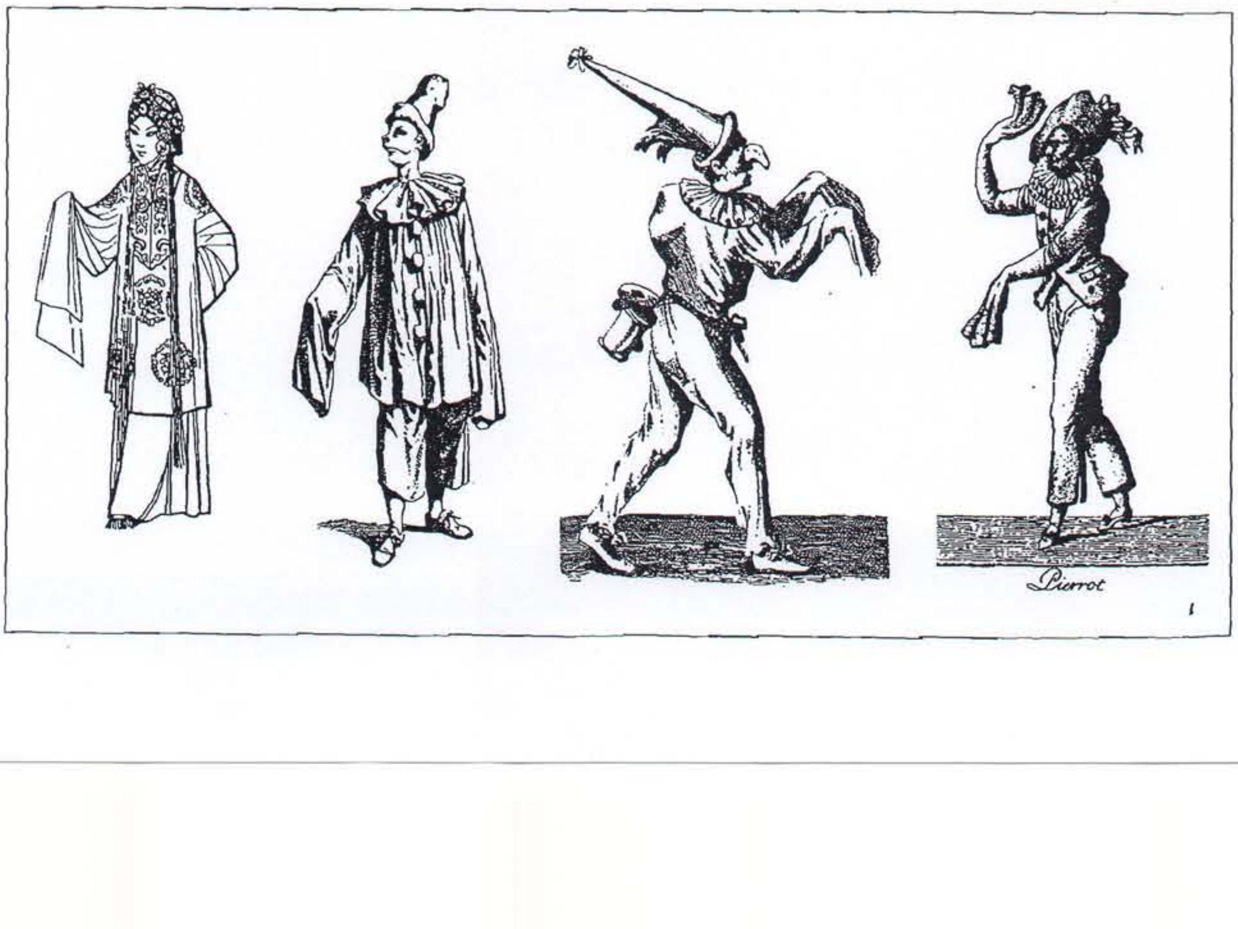


As mangas-de-água

Nada causa mais aborrecimento aos atores do que suas mãos e braços. Todas as posições que eles inventam para elas, escondendo-as em seus bolsos, fumando um cigarro para dar-lhes algo a fazer, apertando-as ou dobrando-as, perturbam muito mais o espectador. Os atores da Ópera de Pequim, ou antes seus figurinos tradicionais, possuem "mangas-de-água": uma extensão artificial dos figurinos, feitas com outra peça de seda, com freqüência branca e brilhante (Fig. 33). Elas estão em movimento contínuo durante os longos momentos do diálogo ou canção, quando os atores permanecem quase imóveis de maneira que a emissão de seus falsetes possa ser ouvida. Elas deslizam, fluem e mergulham como as águas de uma torrente montanhosa. O ator usa seus braços para controlar a fluidez escorregadia da seda, seguindo ou opondo-se ao ritmo da música, enquanto a brancura do pano que se move delineia as cadências das falas ou canções com uma graça quase natural. As mangas-de-água são um instrumento valioso para o ator chinês, mas os atores ocidentais estão também familiarizados com seu uso, como se pode ver por uma quantidade de velhas gravuras (Figs. 33-34).

Este detalhe do figurino age como um contrapeso. Verdadeiros elementos esculturais, essas mangas parecem ter vida própria e podem adaptar-se aos movimentos e oposições criados pelo ator. A energia necessária para dominar seu enorme e desajeitado volume afasta e exalta a inquietação que o ator freqüentemente sente ante os braços e mãos.

33-34. À esquerda, o ator da Ópera de Pequim numa posição típica com as mangas brancas chamadas *shui xiu* (mangas-de-água). Em baixo, mangas-de-água em várias tradições. Da esquerda para a direita: papel feminino na Ópera de Pequim; Pulcinella *numa gravura* do século XVII; Pierrot numa gravura francesa do século XIX; Pulcinella numa gravura do século XVIII.



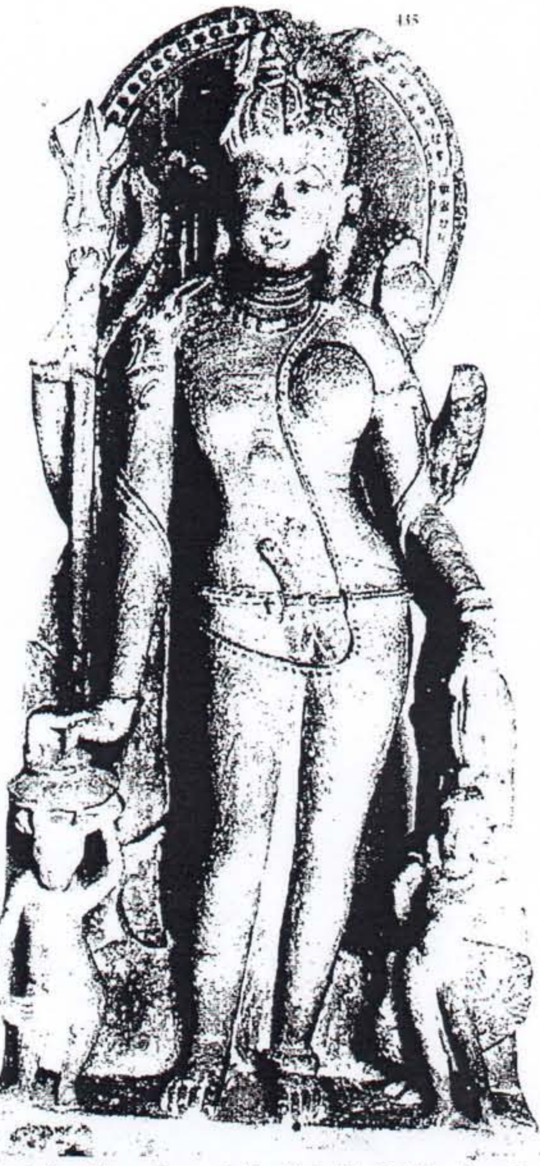
A metade fêmea retine com braceletes dourados
A metade macho é adornada com braceletes de serpentes
A metade fêmea possui olhos de amor
A metade macho tem olhos meditativos

A metade fêmea tem uma grinalda de flores de amendoeira
A metade macho tem uma grinalda de crânios
Vestida com roupas deslumbrantes
Está a metade fêmea

Nua a metade macho
A metade fêmea é capaz de toda criação
A metade macho é capaz de toda destruição

Eu me volto para você
Ligado ao Deus Shiva
Sua esposa
Eu me volto para você
Ligado à Deusa Shiva
Seu marido

34. Dançarina japonesa de Buyo como Shirabioshi, dançarina mítica de papéis masculinos.



35. Shiva Ardhanarishwara: figura andrógina (século VII a.C., baixo-relevo, Museu Arqueológico, Jhalawar, Índia).

Iben Nagel Rasmussen canta um lamento xamã para um povo destruído. Ela então reaparece como uma adolescente balbuciando alegremente no limiar de um mundo em guerra. A atriz oriental e a atriz ocidental parecem se mover à distância, cada uma no fundo de sua própria cultura. Não obstante, elas se encontram. Elas parecem transcender não apenas suas próprias personalidades e sexos, mas também suas próprias habilidades artísticas, e mostram algo que está além de tudo isso.

Um mestre de ator sabe quantos anos de trabalho estão atrás desses momentos. Mas ainda parece que algo floresce espontaneamente, nem procurado nem desejado. Não há nada a ser dito. Pode-se apenas observar, como Virginia Wolf observava Orlando: "Um milhão de velas ardendo em Orlando sem que ele tenha pensado em acender mesmo uma simples vela".

TÉCNICA

A flor é o espírito, a técnica é a semente.
Zeami, Fushikadam

A Noção de Técnicas Corporais

O modo como usamos nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente diferente de como os usamos em situações de representação. Na vida cotidiana usamos uma técnica corporal que foi condicionada pela nossa cultura, nossa posição social e profissão. Mas numa situação de representação o uso do corpo é completamente diferente. Portanto, é possível diferenciar entre a técnica cotidiana e a técnica extracotidiana.

O antropólogo francês Marcel Mauss foi o primeiro a falar de "Técnicas corporais", numa conferência na Sociedade de Psicologia de Paris, em 1934. Citamos trechos do texto de Mauss, publicado em 1936 no *Journal of Psychology* (XXXII, n.º 3/4).

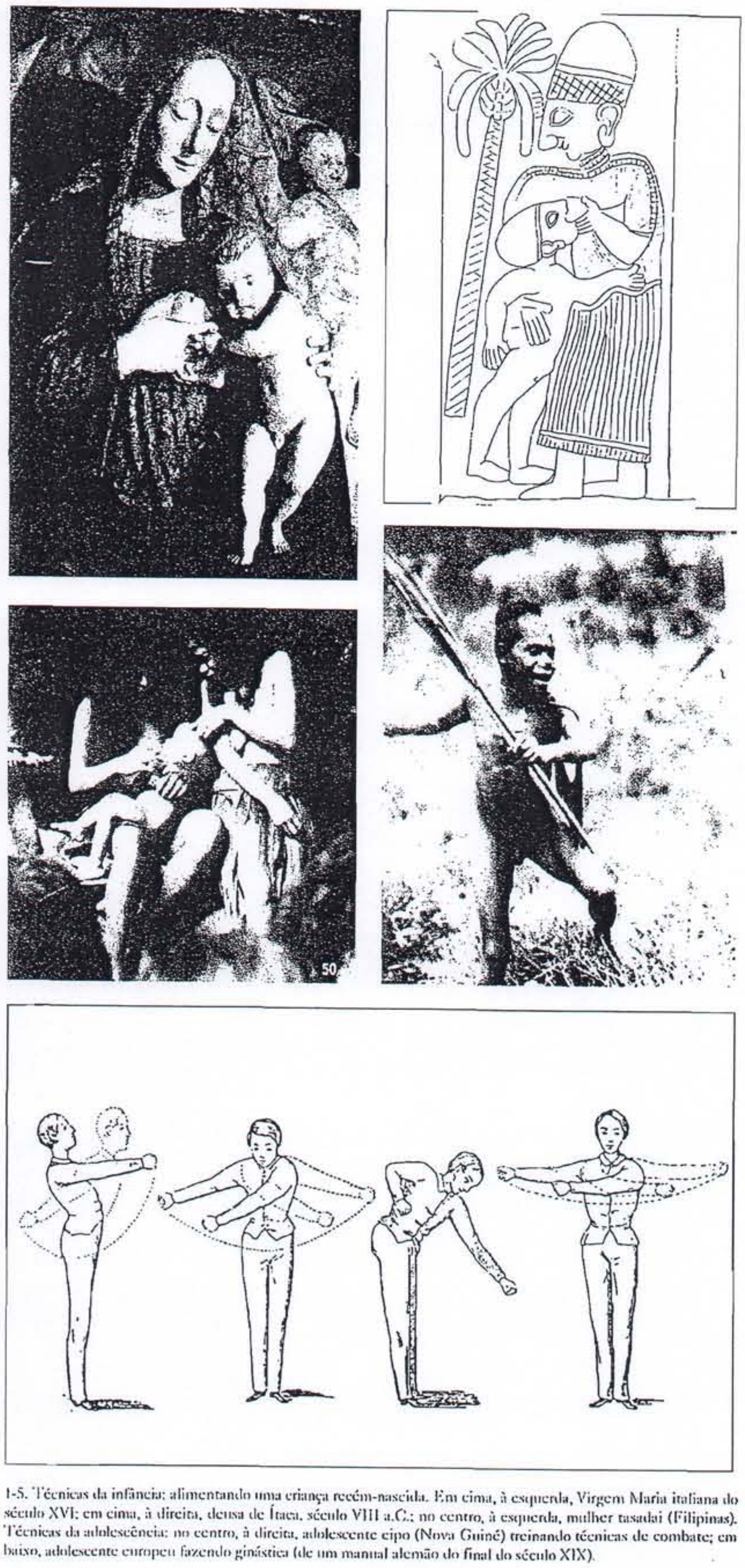
> *"A Noção de Técnicas Corporais*
> Deliberadamente eu digo *técnicas corporais* no plural porque é possível produzir uma teoria *da* técnica do corpo, no singular, na base de um estudo, uma exposição, uma descrição pura e simples *das* técnicas do corpo no plural. Pela expressão quero dizer as maneiras pelas quais, de sociedade a sociedade, os homens sabem como usar seus corpos. Em qualquer caso, é essencial mover-se do concreto para o abstrato e não de outro modo. (...)
>
> O corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem. Ou, sem falar de instrumentos, o primeiro e mais natural objeto técnico do homem, e, ao mesmo tempo, *meio* técnico do homem.

Lista Biográfica das Técnicas Corporais

Eu simplesmente seguirei mais ou menos as idades do homem, a biografia normal de um indivíduo, como um arranjo das técnicas corporais que dizem respeito a ele ou que lhe são ensinadas.

1. Técnicas de Nascimento e Obstetrícia

(...) As formas de obstetrícia são muito variáveis. O bebê Buda nasceu com sua mãe Maya em pé e agarrada ao ramo de uma árvore. Ela deu à luz em pé. Em geral, as mulheres indianas dão à luz nessa posição. Algo que pensamos que seja normal, como o dar à luz deitada de costas, não é mais normal do que em outras posições, por exemplo, de quatro. Há técnicas para parir, da mãe ou de seus auxiliares, como segurar o bebê, cortar e amarrar o cordão umbilical, cuidados com a mãe, cuidados com a criança.



1-5. Técnicas da infância: alimentando uma criança recém-nascida. Em cima, à esquerda, Virgem Maria italiana do século XVI; em cima, à direita, deusa de Ítaca, século VIII a.C.; no centro, à esquerda, mulher tasadai (Filipinas). Técnicas da adolescência: no centro, à direita, adolescente eipo (Nova Guiné) treinando técnicas de combate; em baixo, adolescente europeu fazendo ginástica (de um manual alemão do final do século XIX).

2. Técnicas para Educação na Infância e Alimentação da Criança

Atitudes dos dois seres inter-relacionados: mãe e bebê. Tome o bebê — amamentando, sendo carregado etc. Um bebê carregado pela mãe durante dois ou três anos tem uma atitude totalmente diferente, em relação à sua mãe, da de um bebê que não foi carregado assim; ele tem um contato com sua mãe diferente de nossas crianças. O bebê adere ao seu pescoço, seu ombro, senta-se escarranchado em seu quadril. Essa notável ginástica é essencial ao longo de sua vida. E há outra ginástica para a mãe que o carrega. Parece aqui que surgem estados psíquicos que desaparecem da infância conosco. Há contatos sexuais, contatos de pele etc.

Desmame — Leva um longo tempo, geralmente dois ou três anos. Leva um bocado de tempo para que o leite da mãe deixe de escorrer. Além disso há relações entre desmame e reprodução, suspensão da reprodução durante o desmame.

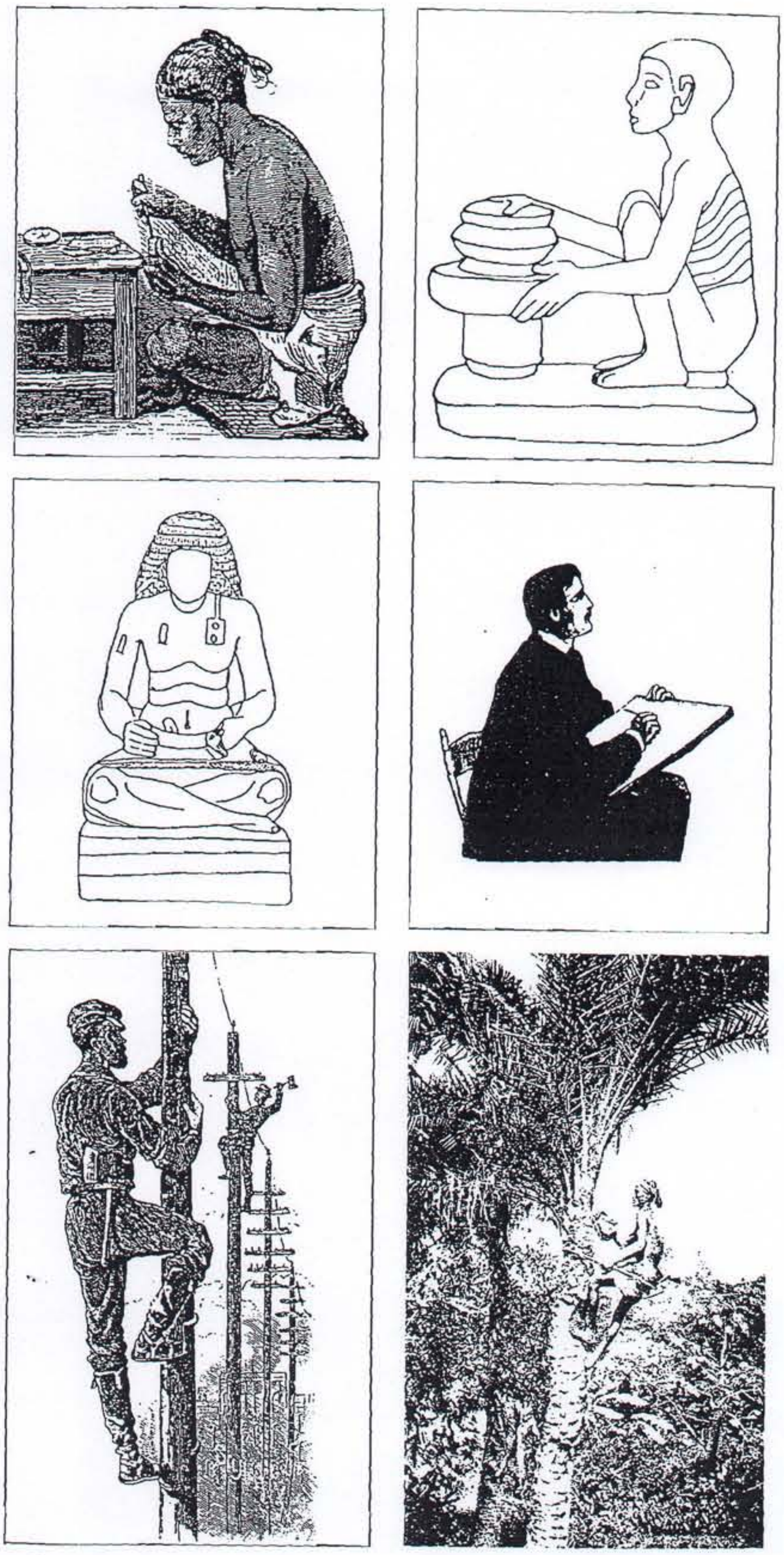
A humanidade pode ser dividida mais ou menos em pessoas com berços e pessoas sem berços.

A Criança Desmamada — Ela sabe comer e beber; é ensinada a andar; é treinada a ver, ouvir; num sentido de ritmo, forma e movimento, freqüentemente para dançar e ouvir música.

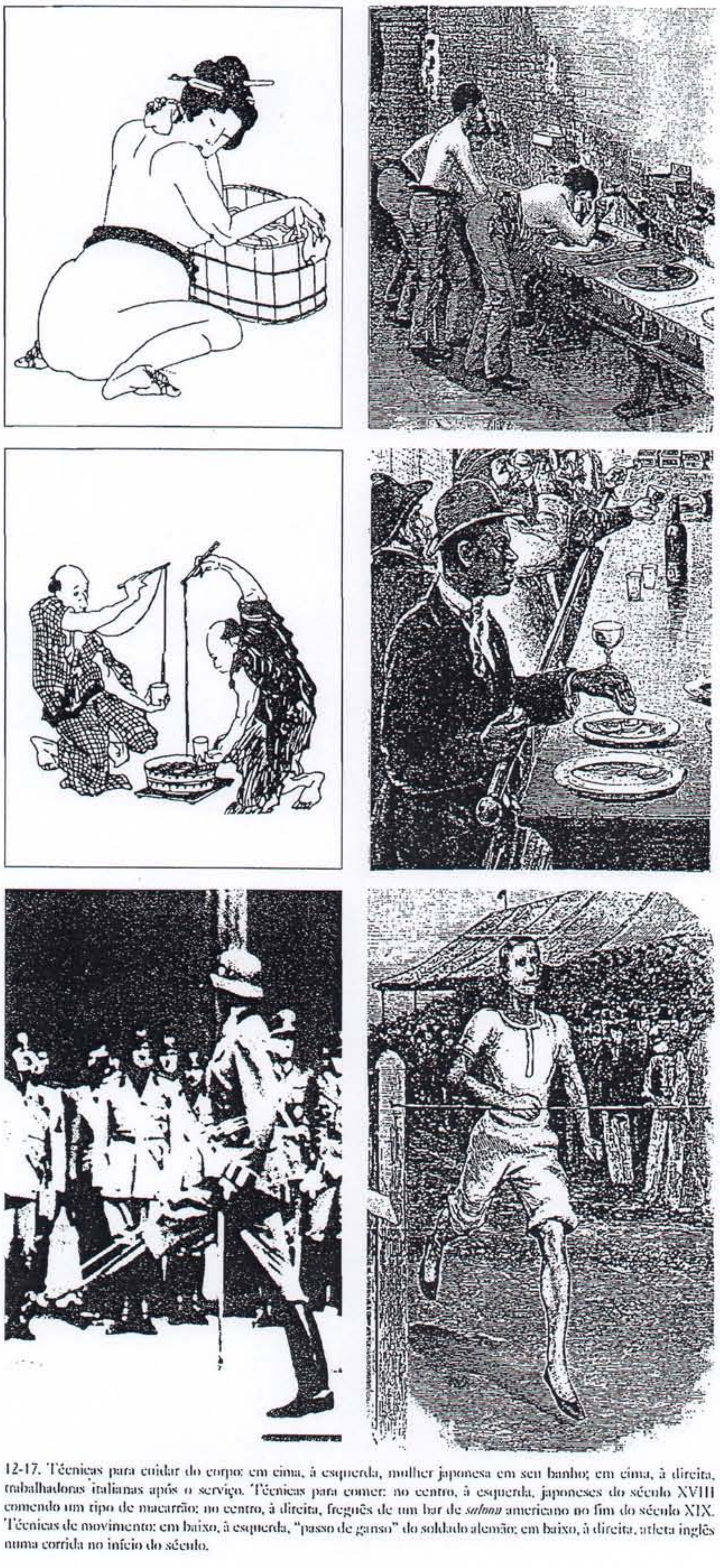
Adquire as noções e práticas do movimentar-se e da respiração. Assume posturas que lhe são impostas com freqüência.

3. Técnicas da Adolescência

(...) O grande momento na educação do corpo é, de fato, o momento da iniciação. Por causa do modo como nossos rapazes e moças são educados, imaginamos que ambos adquirem as mesmas maneiras e posturas e recebem o mesmo adestramento em toda parte. A idéia já é errônea a respeito de nós mesmos — e é totalmente falsa nos assim chamados países primitivos. Além disso, descrevemos os fatos como se sempre e em toda parte tivesse existido algo similar a uma de nossas escolas. A regra é o oposto. Por exemplo: em todas as sociedades negras, a educação do rapaz se intensifica perto da idade da puberdade, ao passo que a das mulheres permanece tradicional, por assim dizer. Não há escola para mulheres. Elas estão na escola com suas mães e lá são treinadas continuamente, encaminhando-se diretamente, com poucas exceções, para a condição de esposas. O rapaz entra na sociedade dos homens, onde aprende sua profissão, sobretudo a arte militar. Entretanto, tanto para os homens quanto para as mulheres, o momento decisivo é o da adolescência. É aí que aprendem definitivamente as técnicas do corpo que conservarão por toda a vida adulta.



6-11. Técnicas do adulto: sentar. Em cima, à esquerda, artesão indiano: em cima, à direita, oleiro egípcio e, no centro, à esquerda, escriba egípcio; no centro, à direita, desenhista francês. Técnicas para subir: embaixo, à esquerda, funcionário de telégrafo nos Estados Unidos; em baixo, à direita, coletor de cocos na Índia.



12-17. Técnicas para cuidar do corpo: em cima, à esquerda, mulher japonesa em seu banho; em cima, à direita, trabalhadoras italianas após o serviço. Técnicas para comer: no centro, à esquerda, japoneses do século XVIII comendo um tipo de macarrão; no centro, à direita, freguês de um bar de *saloon* americano no fim do século XIX. Técnicas de movimento: em baixo, à esquerda, "passo de ganso" do soldado alemão; em baixo, à direita, atleta inglês numa corrida no início do século.

4. Técnicas para a Vida Adulta

Para fazer uma lista podemos percorrer os vários momentos do dia, entre os quais os movimentos coordenados e a suspensão de movimentos são distribuídos.

Podemos distinguir o sono e a vigília e, na vigília, o repouso e a atividade.

Técnicas do Sono — A noção de que ir para a cama é algo natural é totalmente inexata. É possível distinguir sociedades que não usam nada para dormir, exceto o 'chão' e as que, como recursos, utilizam instrumentos. (...) Há povos com e sem travesseiros. Há populações que se deitam unidas num círculo ao redor do fogo, ou mesmo sem fogo. Há maneiras primitivas de se esquentar e manter os pés aquecidos. (...)

Finalmente, há o modo de dormir em pé. Os masais podem dormir assim. Eu dormi em pé nas montanhas. Também dormi sobre cavalos. Às vezes até cavalgando: o cavalo era mais inteligente do que eu. Os velhos cronistas das invasões pintam os hunos e os mongóis dormindo sobre os cavalos. Os cavaleiros que estão dormindo não interrompem o avanço dos animais. Há a rede de dormir e o modo de dormir suspenso.

Vigília: Técnicas de Repouso

O repouso pode ser um descanso perfeito ou uma mera suspensão da atividade: podemos repousar deitados, sentados, agachados etc. A maneira de se sentar é fundamental. Você pode distinguir a humanidade acocorada da humanidade sentada. E, entre a última, povos que se servem de bancos e povos que não usam bancos ou estrados; povos com cadeiras e povos sem cadeira. (...)

Há povos que têm mesas e os que não as têm. A mesa está longe de ser universal. No Oriente usa-se um tapete, uma esteira. Certas sociedades repousam em posições peculiares. Assim, toda a África perto do Nilo e parte da região do Chade, todo o caminho para Tanganica, é habitada por homens que repousam nos campos como as cegonhas. Alguns descansam sob um pé sem nenhum apoio, outros se apóiam numa vara.

Técnicas da Atividade, do Movimento

Por definição, o repouso é a ausência de movimento, o movimento é a ausência de repouso. Aqui estão: movimentos do corpo inteiro: subir, pisar, andar.

Andar — O *habitus* de o corpo estar reto enquanto caminha, a respiração, o ritmo do andar, a oscilação dos punhos, dos cotovelos, progressão do tronco no avanço do corpo ou o avanço de qualquer lado do corpo alternadamente (fomos acostumados a mover todo o corpo para a frente de uma vez). Os pés voltados para dentro ou fora. O 'passo de ganso'. É a maneira pela qual o exército alemão pôde obter o máximo de extensão da perna. Os nórdicos, de pernas compridas, fazem o passo o mais longo possível.

Correr — Posição dos pés, dos braços, respiração, a magia da corrida, resistência. Finalmente, as técnicas de repouso ativo, que não são apenas assunto de estética, mas também de jogos corpóreos.

Dançar — Talvez você tenha estado presente às conferências de (Erich Maria) Von Hornbostel e Curt Sachs. Concordo com a divisão deles em danças no repouso e danças na ação. Estou menos preparado para aceitar a hipótese deles acerca da divisão dessas danças. Eles são vítimas do erro fundamental sobre o qual se apóia uma parte da sociologia. Supõe-se que haja sociedades com descendência exclusivamente masculina e outras com descendência exclusivamente uterina. As uterinas, sendo feminizadas, tendem a dançar sem deslocar-se; as outras, com descendência masculina, têm seu prazer no deslocar-se. Curt Sachs classificou melhor essas danças em extrovertida e introvertida. (...)

Finalmente, devemos compreender que dançar nos braços de um parceiro é um produto da civilização moderna européia, que demonstra que coisas que achamos naturais têm uma origem histórica. Mais ainda, elas horrorizam a todos no mundo, exceto a nós mesmos.

Transporto-me para as técnicas do corpo que usamos como profissão e ou técnicas mais complexas.

Saltar — Acompanhamos uma transformação nas técnicas de saltar. Todos saltamos de frente em um trampolim. Esta técnica já foi felizmente abandonada. Agora as pessoas saltam de lado. Saltar em extensão, em altura, para cima e para baixo. Salto em pé, salto com vara.

Subir — Posso dizer-lhes que sou muito ruim para subir em árvores, apesar de razoável em montanhas e rochas. Uma diferença de educação e, conseqüentemente, de método.

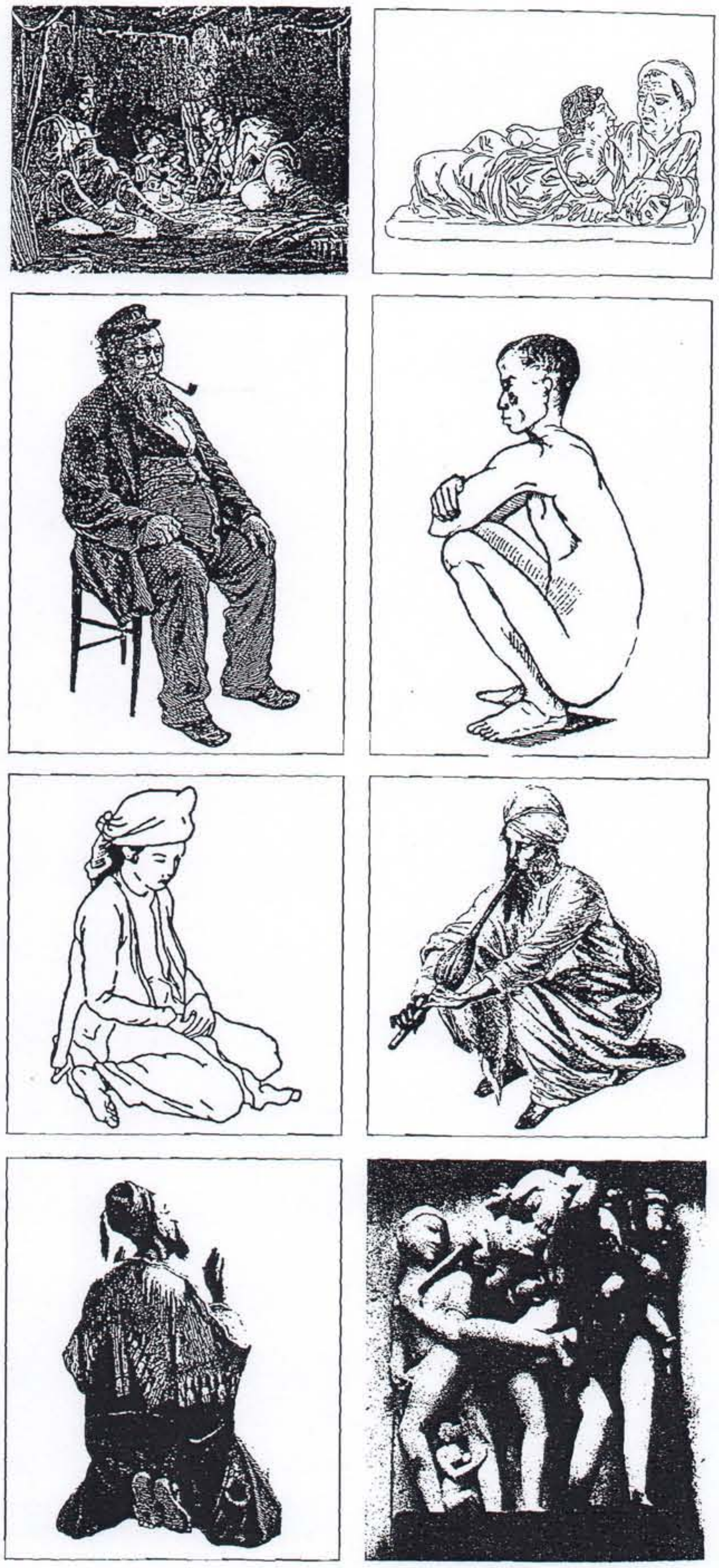
O método para subir em árvores com um cinto que segura o tronco e o corpo é de importância primordial entre os assim chamados primitivos. Mas nós nem mesmo usamos desse cinto. Vemos trabalhadores da telefônica subindo com ganchos, mas não com cinto.

Descida — Nada é mais perturbador do que observar um berbere Kabyle descendo as escadas em chinelos turcos (*babouches*). Como ele pode dar os passos sem que os chinelos escapem? Tentei ver isso, fazê-lo, mas não posso compreender.

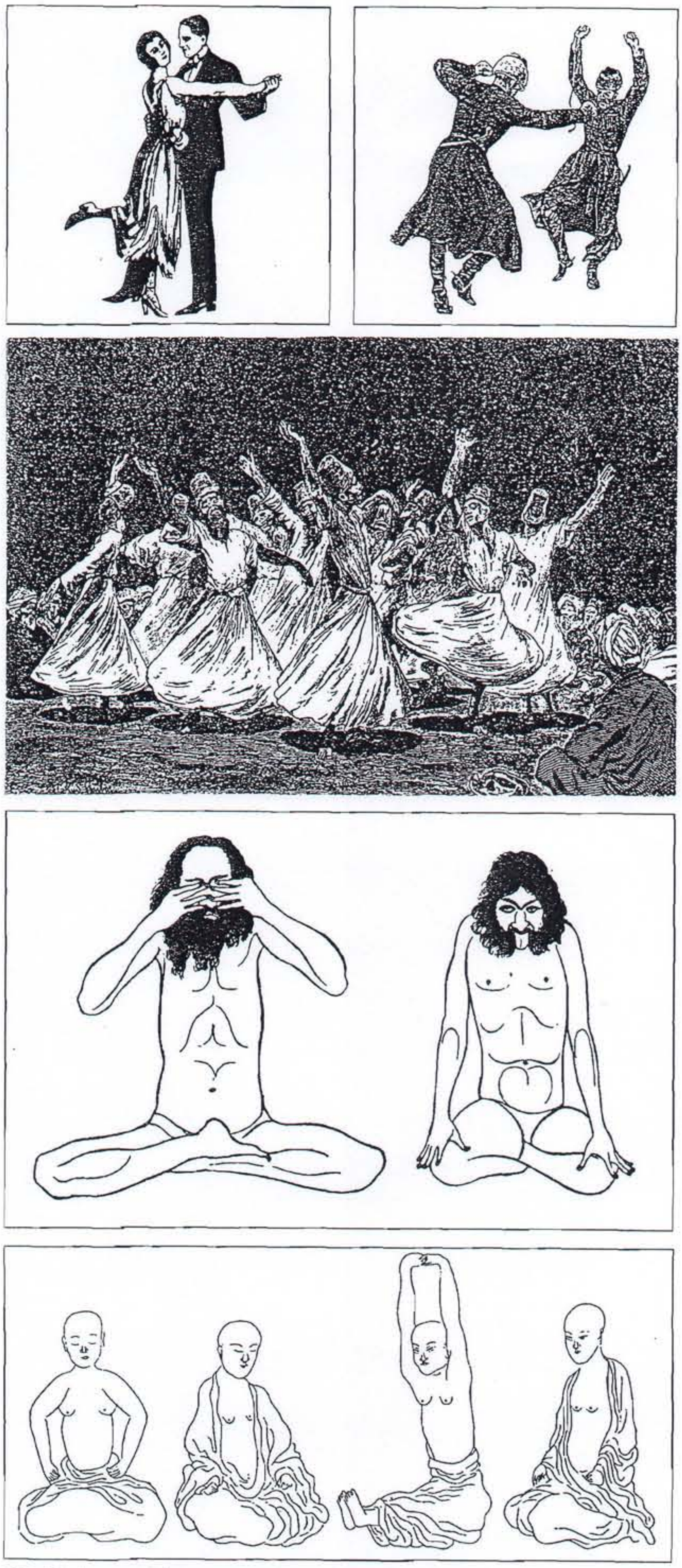
Nem eu posso entender como as mulheres podem caminhar com saltos altos. Assim tudo tem de ser observado e não apenas comparado.

Natação — Mergulhar, nadar; uso de meios suplementares, flutuadores de ar, pranchas etc. Estamos a caminho de inventar a navegação. (...)

Técnicas da Consumação



18-25. Técnicas de repouso: coluna superior, à esquerda, fumantes chineses de ópio em meados do século XIX; coluna superior, à direita, casal etrusco na mesa de banquete (século I d.C.); segunda fileira, à esquerda, velho marinheiro holandês; segunda fileira, à direita, homem polinésio; terceira fileira, à esquerda, mulher javanesa; terceira fileira, à direita, músico indiano; em baixo, à esquerda, árabe rezando; em baixo, à direita, técnicas de reprodução: união tântrica na Índia (século X d.C.)



26-30. Técnicas extracotidianas na dança: em cima, à esquerda, dupla americana nos anos 30; em cima, à direita, dançarinos cossacos; segunda fileira, dançarinos dervixes na Turquia. Técnicas de controle do corpo e da mente: terceira fileira, duas posições do hathayoga. Técnicas de controle e retenção de energia: em baixo, ginástica taoísta (*Nei-Kong*) num tratado chinês do século XIX. Cada exercício desenvolve o controle da respiração.

Comer — Você se recordará da estória que (Harald) Höffding repete sobre o xá da Pérsia. O xá era o hóspede de Napoleão III e comia com os dedos; o imperador persuadiu-o a usar um garfo dourado. 'Você não sabe o prazer que está perdendo', replicou o xá. Ausência e uso de facas.

Beber — Seria útil ensinar as crianças a beber diretamente da fonte, do bebedouro ou de poças de água etc., para entornar as bebidas diretamente pelas suas gargantas.

Técnica de reprodução — Nada é mais técnico do que as posições sexuais. Muito poucos escritores tiveram a coragem de discutir esta questão.

Considerações gerais

(...) Acredito que a noção de educação das raças que são selecionadas baseadas em um determinado rendimento é um dos momentos fundamentais da própria história: a educação da visão, a educação no caminhar — subir, descer, correr. Ela consiste especialmente na educação a sangue frio. Que é antes de mais nada, um mecanismo de atraso, de inibição dos movimentos desordenados; esse atraso permite subseqüentemente uma resposta coordenada de movimentos coordenados partindo em direção a um fim escolhido. Essa resistência ao impulso da emoção é fundamental na vida social e mental. Ela distingue uma da outra as chamadas sociedades primitivas, e as classificam conforme manifestam reações mais brutais, não refletidas, inconscientes ou, ao contrário, ações mais isoladas, precisas, governadas por uma consciência clara. É graças à sociedade que há uma intervenção da consciência. Não é pela falta de consciência que há uma intervenção da sociedade. Graças à sociedade há a certeza dos movimento prontos, domínio do consciente sobre a emoção e a inconsciência.

Meu amigo Granet já mostrou técnicas do corpo e técnicas da respiração. Estudei suas grandes investigações sobre as técnicas do taoísmo, técnicas do corpo e técnicas da respiração em particular. Estudei os textos sânscritos sobre ioga o suficiente para saber que as mesmas coisas ocorrem na Índia. Acredito precisamente que no fundo de todos os nossos estados místicos há técnicas do corpo que não foram estudadas por nós, mas que foram estudadas totalmente na China e na Índia, desde épocas remotas. Este estudo sócio-psicobiológico do místico deveria ser feito. Penso que há necessariamente meios biológicos para entrar em 'comunicação com Deus'."

A coluna: O leme da energia

A qualidade do tônus muscular que determina a pré-expressividade está diretamente ligada à posição da coluna *vertebral*.

A coluna vertebral pode ceder, enfatizando o peso e a força da *inércia*, mas também pode ser mantida ereta ou curva de modos particulares, criando uma arquitetura de tensões que dilatam a presença do ator.

Todas as técnicas extracotidianas do corpo, parte delas ligadas a formas teatrais codificadas, são baseadas no domínio de uma postura particular, isto é, uma colocação particular da coluna vertebral e de seus anexos: o pescoço, as costas, os ombros, o abdômen e o quadril.

As várias formas teatrais são distinguidas pelas maneiras diferentes por meio das quais a coluna vertebral é usada para afetar o tônus muscular.

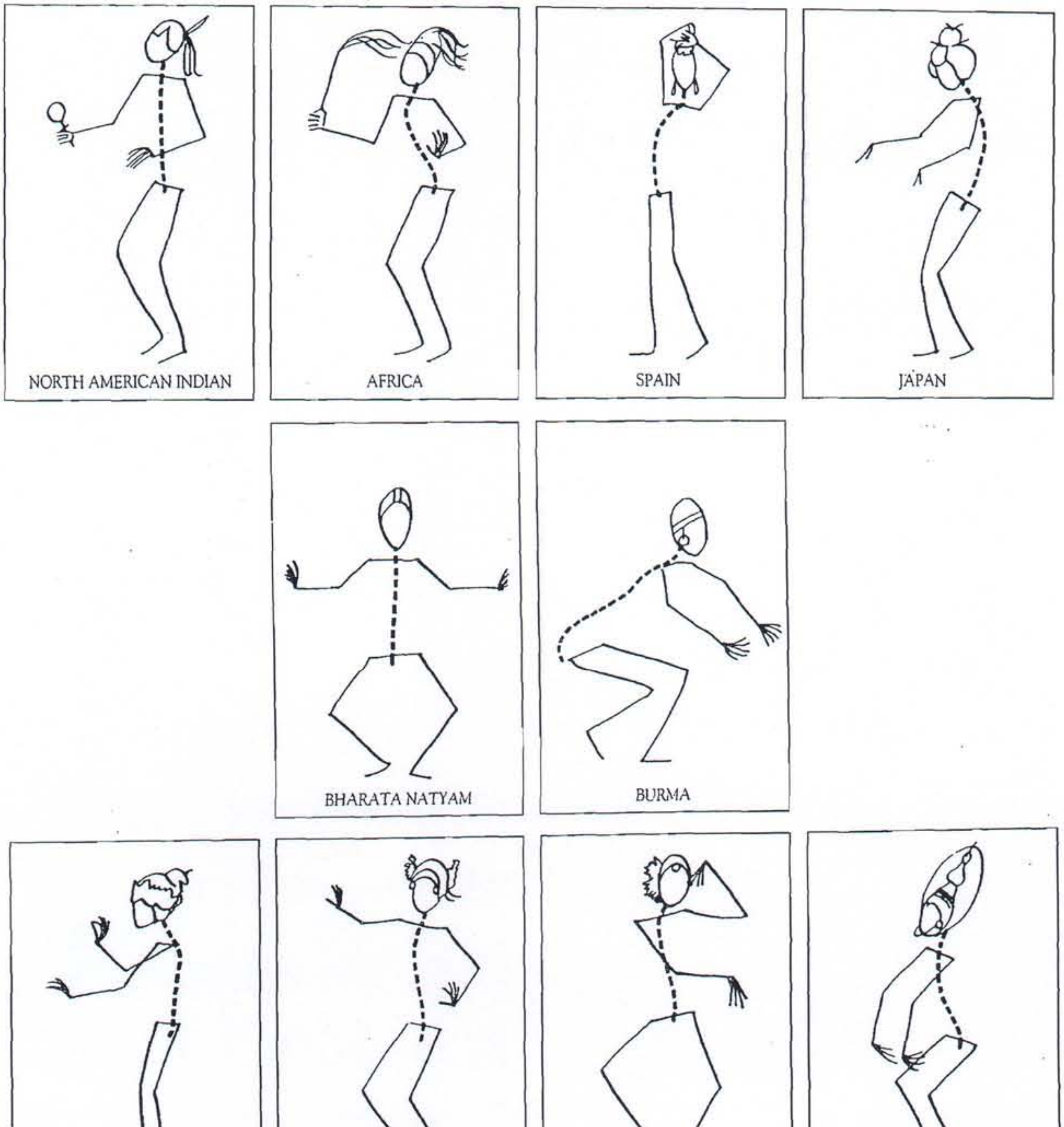
A observação atenta revela que um ator da Ópera de Pequim tem a sua coluna vertebral estendida para cima e que um ator do Nô japonês apresenta uma ligeira curva na parte superior da coluna e a região pélvica para trás.

No Bharata Natyam da Índia a coluna vertebral está perfeitamente na vertical. Em relação a essa linha vertical os ombros e o pescoço são usados como elementos dinâmicos, que disciplinam e canalizam o temperamento do ator. Ainda na Índia, em outra forma de dança clássica, Odissi, a coluna vertebral é mantida numa forma "S" curvada, causada pelo deslocamento lateral do quadril e por um ligeiro movimento do pescoço na direção oposta, a fim de equilibrar os ombros (cf. *Tribhangi* em *Oposição*).

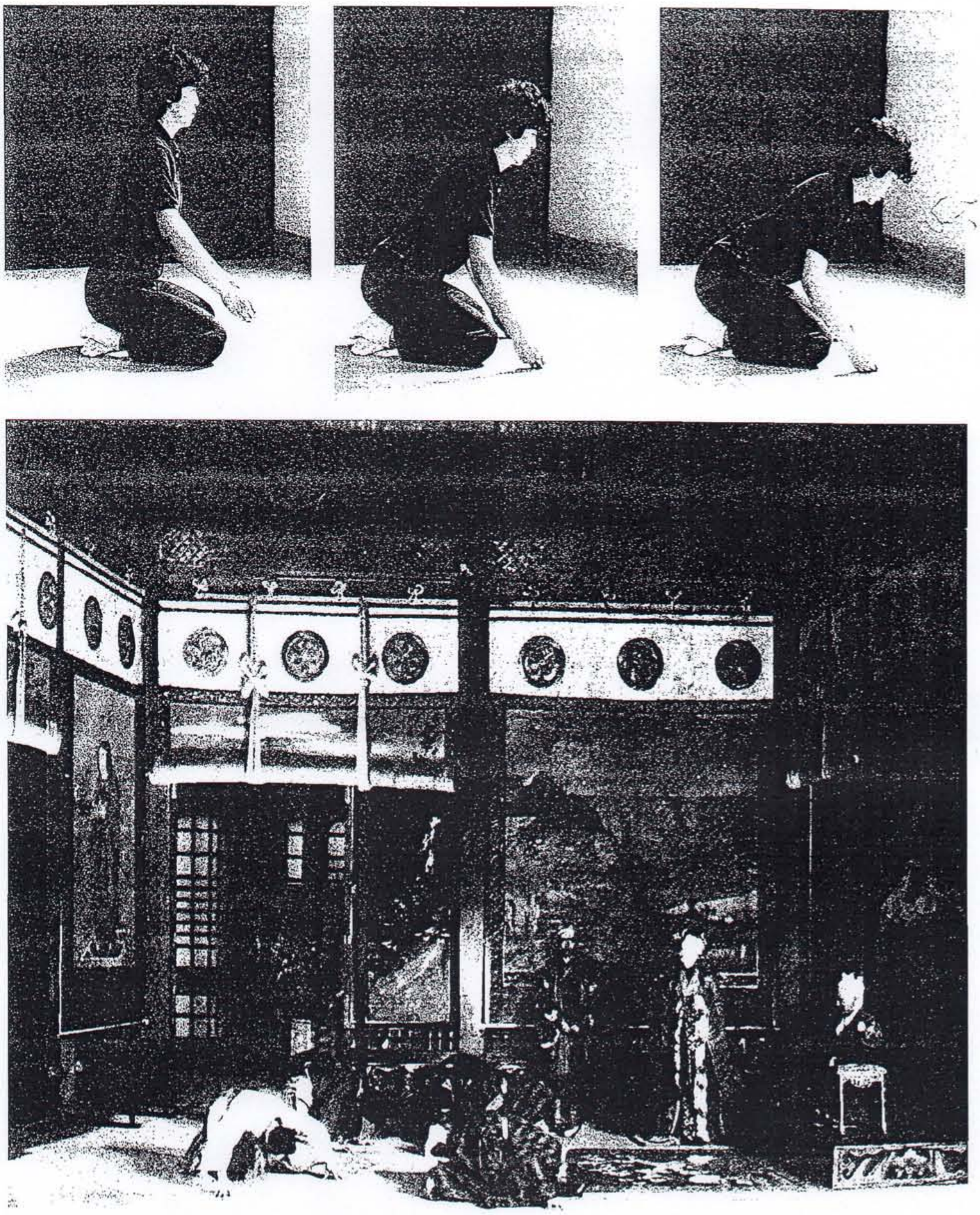
Em Java, a origem do Wayang Wong situa-se no teatro de marionetes. Isto talvez explique por que a coluna vertebral é reta e rígida. Movimentos imperceptíveis para fora criam um efeito de nova energia a cada novo passo.

Na vizinha ilha de Bali, a coluna vertebral é curvada como no Kathakali indiano, e as perucas tremem por causa dos movimentos rápidos do pescoço.

Toda técnica extracotidiana é conseqüência de uma mudança do ponto de equilíbrio da técnica cotidiana. Esta mudança afeta a coluna vertebral: *o tórax e, portanto, a maneira como a parte superior do corpo é estendida; a maneira como o quadril é mantido, isto é, o modo de se mover no espaço.*



31-40. Posições da coluna vertebral em várias culturas de dança, selecionadas pela bailarina americana Russel Meriwether Hughes, conhecida como La Meri, uma estudiosa da dança étnica; ela praticou e ensinou as técnicas na Europa e na América.



41-44. Em cima, saudação japonesa na posição ajoelhada, demonstrada por Kosuke Nomura na ISTA de Volterra (1981): uma técnica cotidiana que foi transferida intacta para o teatro. A coluna vertebral está curvada de maneira oposta à sua posição natural, dando uma grande dignidade à ação. Nos atores europeus que imitam a ação de maneira superficial, sem consciência física, essa dignidade se torna servilidade (os atores do teatro vaudeville de Paris na peça *Princesa do amor*, de Judith Gautier, 1907 (em baixo)

O grito mudo

Ao fim do terceiro ato de *Mãe Coragem*, de Brecht, os soldados carregam o corpo de Schweizerkas para a cena. Suspeitam que ele seja o filho da Mãe Coragem e querem que ela identifique o corpo. De acordo com o texto de Brecht, quando o corpo do filho é colocado diante dela, Mãe Coragem meneia sua cabeça duas vezes, indicando que não o reconheceu. Então, os soldados carregam o corpo para longe e enterram-no numa vala comum.

Quando Helene Weigel, a maior atriz das personagens femininas brechtianas, desempenhou esta cena, permaneceu imóvel: moveu somente sua cabeça, indicando aos soldados que o corpo não era o do seu filho. Quando eles a forçaram a olhar mais uma vez para o corpo, ela novamente se recusou a reconhecê-lo, mantendo uma expressão fixa e ausente. Mas quando o corpo foi levado para longe, Weigel voltou sua cabeça para a direção oposta e abriu amplamente sua boca num "grito mudo".

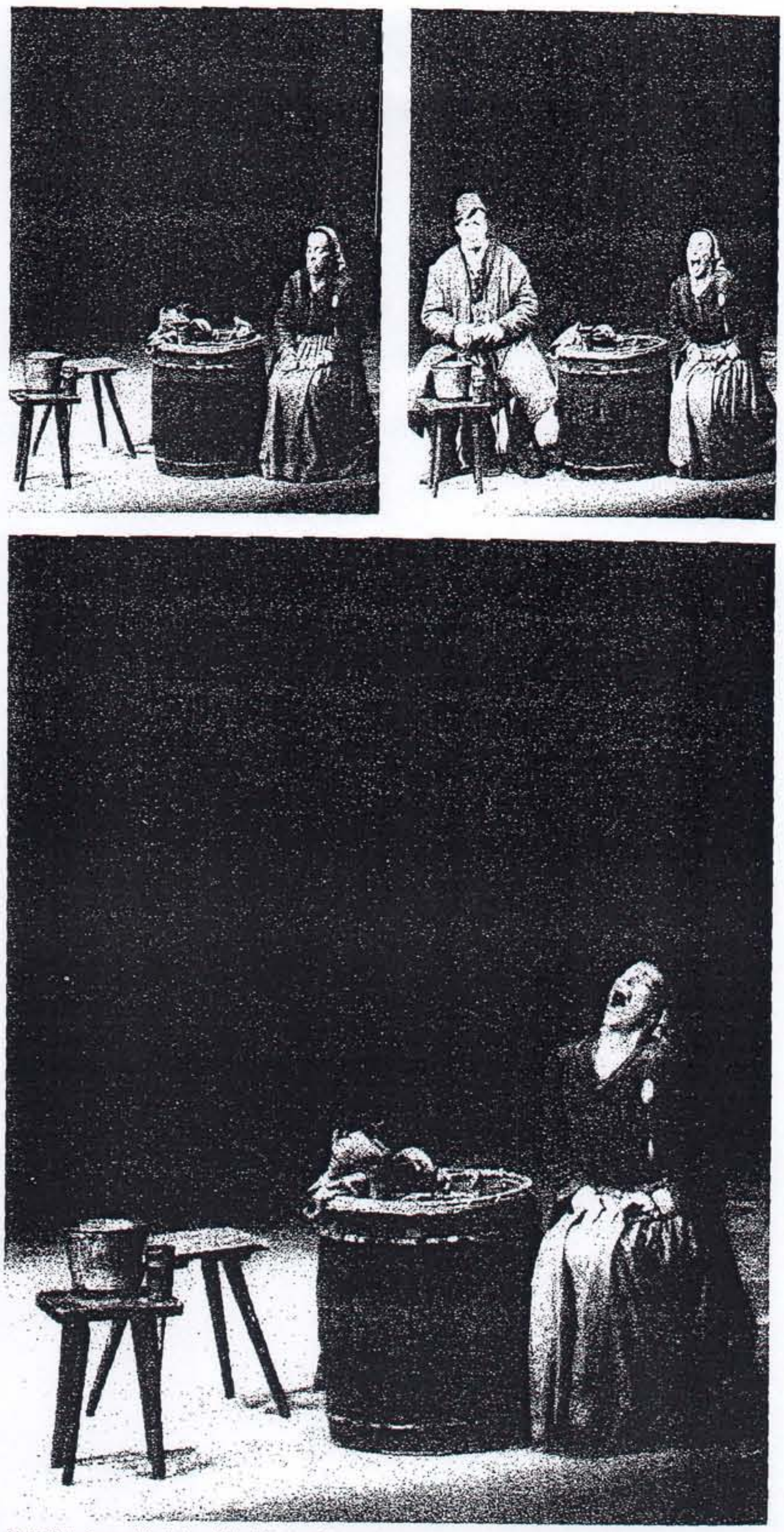
George Steiner, que viu Weigel no Berliner Ensemble, relata:

> "Ela voltou a cabeça e abriu bem a boca, tal como o cavalo gritante no *Guernica* de Picasso. Um som áspero, terrificante, indescritível, foi emitido pela sua boca. Mas, de fato, não havia som. Nada. Era o som do silêncio absoluto. Um silêncio que gritava e gritava através do teatro, fazendo a platéia curvar suas cabeças como se tivessem sido atingidas por uma rajada de vento."

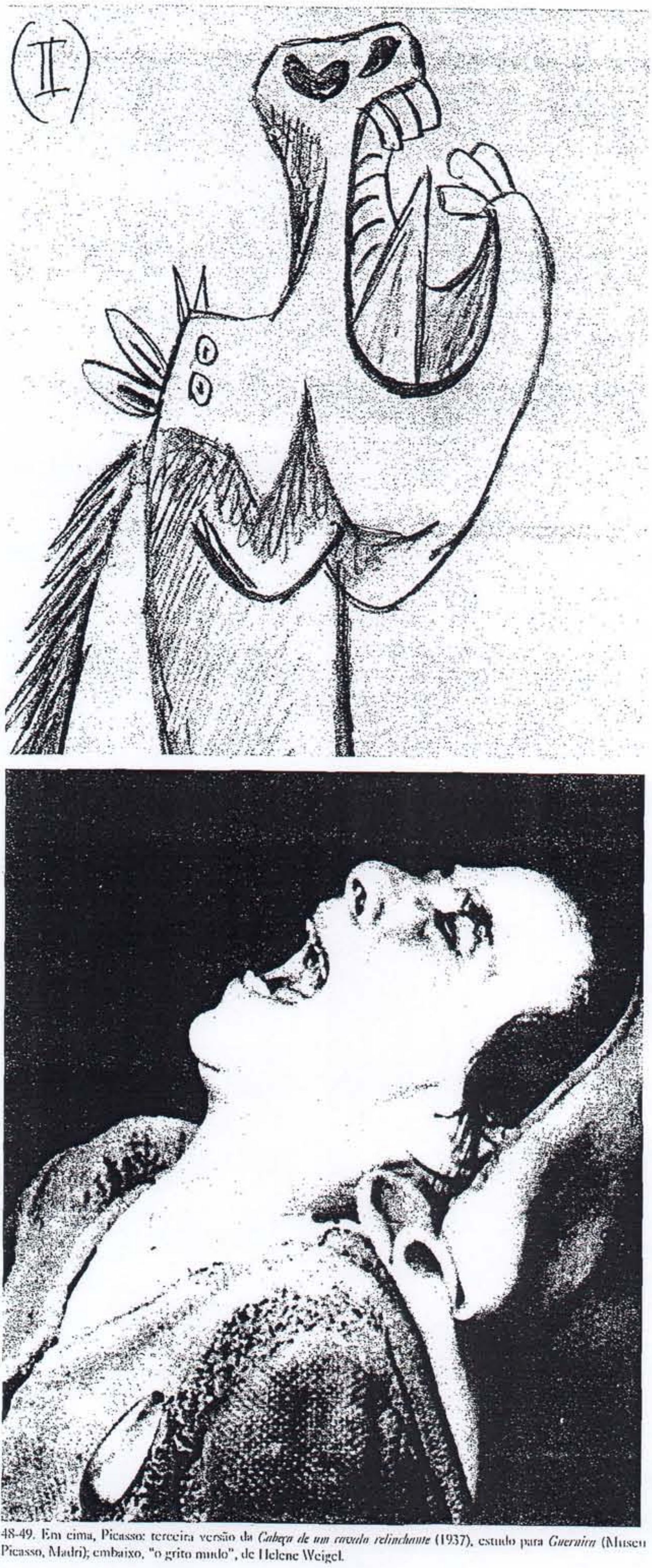
(G. Steiner, *A Morte da Tragédia*, 1961)

Isto foi a impressão de um espectador. Agora, o mesmo trabalho é descrito por um historiador teatral:

> "Weigel descobriu que tinha de representar rodeada de símbolos no palco, com uma carroça que era metade um tanque de guerra, metade um bazar, sobre uma roda que significava o mundo da Mãe Coragem, e que a cada situação a colocava em uma diferente posição no espaço. Ela conseguiu evitar ser oprimida por tudo isso porque, como uma atriz que tinha trabalhado com Piscator, sabia que podia combater o abstrato explorando a fisicalidade de sua personagem e a criatividade do seu próprio corpo dentro da situação.
>
> Ela começou a ensaiar usando um critério que Brecht generalizaria depois no Berliner Ensemble: ela trabalhou sua parte inteira muitas e muitas vezes, concentrando-se somente em esboços interpretativos aproximados, sem formas definidas. Weigel tinha a seu dispor cerca de uma centena de detalhes diferentes e posturas narrativas que ela podia usar para revelar o relacionamento entre a Mãe Coragem e as outras personagens; e desenvolveu outros detalhes e posturas em atuações posteriores. A postura da enorme dor, a imagem inesquecível de Weigel mantendo sua boca aberta amplamente, mas sem emitir nenhum som, apa-



45-47. O "grito mudo": Helene Weigel (1900-1973) em *Mãe Coragem*, de Bertolt Brecht no Berliner Ensemble (1949). A intensidade do grito é sustentada pelas várias tensões na coluna vertebral.



48-49. Em cima, Picasso: terceira versão da *Cabeça de um cavalo relinchante* (1937), estudo para *Guernica* (Museu Picasso, Madri); embaixo, "o grito mudo", de Helene Weigel.

> recebeu após muitas representações, quando do seu subconsciente veio uma imagem que ela viu certa vez numa fotografia de jornal: uma mulher indiana gritando durante o assassinato do seu filho."

(Claudio Meldolesi, "Brecht em Ensaio," em C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht, o Diretor*).

A propósito da mesma atuação — no mesmo livro, no diário mantido por Hans Bunge, assistente de Brecht — lê-se: "Weigel, por exemplo, executou o modo de andar da Mãe Coragem não teorizando, mas usando a roupa e sapatos da personagem desde o primeiro ensaio".

Como pode ser visto na fotografia (Figs. 45, 47), o "grito mudo" de Weigel é baseado na tensão da coluna vertebral, através da qual ela transporta uma energia equivalente à de um grito.

A compreensão do efeito emotivo da coluna vertebral e especialmente a atenção aos detalhes físicos concretos estão claras no seguinte episódio, contado por Helene Weigel a Ekkehard Schall, um de seus colegas no Berliner Ensemble:

> "Uma vez Helene Weigel contou-me a seguinte história. Como jovem atriz ela representou ao lado do grande Albert Bassermann, em uma das peças de Ibsen, penso eu. Numa cena em que ela estava no palco com ele, Bassermann relatava uma série de notícias catastróficas: a morte do pai, da mãe, dos filhos. (Risos.) Para dizer essas notícias catastróficas, Bassermann ficava de costas para a platéia. Um dia, Helene reclamou que seu rosto permanecia escondido do público, e não mostrava nenhuma emoção, e o que era pior, assumia algumas expressões pessoais. Então, ele responde: 'E daí, o público não vê o meu rosto'. Ele atuava com suas costas: representava cada choque que recebia com suas costas."

(Entrevista com Ekkehard Schall no *New Theatre Quarterly*, n.º 6, maio de 1986)

ISTA e o Teatro das Fontes

De 24 a 26 de outubro de 1980, um simpósio internacional foi realizado como parte da primeira sessão pública da ISTA em Bonn. Entre os participantes estavam Jerzy Grotowski, que, numa entrevista com Franco Ruffini, comentou sobre a investigação dos princípios de Barba relativos à técnica de trabalho do ator.

Ao introduzir o conceito funcional da natureza pragmática desses princípios, Grotowski estabeleceu um paralelo fértil com suas próprias investigações no Teatro das Fontes. Segundo Grotowski, que abandonou já há muitos anos o trabalho de interpretação teatral, existem, em distintas culturas, certos estados de ser (tais como o transe, fenômenos estáticos etc.), que anunciam ou nos auxiliam a explicar os estados do ator: nascentes que são encontradas na base das várias culturas teatrais. A transculturalidade das fontes evidenciadas por Grotowski é, por sua vez, a confirmação histórica e antropológica das técnicas pré-expressivas que governam o nascer do poder criativo.

LEIS PRAGMÁTICAS

JERZY GROTOWSKI

Barba formulou três princípios fundamentais no campo de trabalho que chamamos de técnica do ator. Falando de modo geral, ele declarou que a técnica do ator é uma técnica extracotidiana do corpo. A técnica cotidiana do corpo, como foi definida pelo antropólogo francês Marcel Mauss, e a técnica extracotidiana do corpo, que eu chamaria de técnica de amplificação, existem e sempre existiram em toda cultura. Há técnicas de integração, tais como a ioga, por exemplo, e há outras, também extracotidianas, que são amplificações dos fenômenos sociobiológicos.

Quando observamos um ator Nô andar deslizando seus pés sem levantá-los do chão, estamos de fato vendo uma amplificação de algo que é encontrado no modo normal de caminhar daquela cultura particular. Isso parece ser muito importante. Em seu trabalho de diferenciação clara da diferença entre a técnica cotidiana e a técnica extracotidiana, Barba está tratando esta última como uma amplificação. Portanto, quando ele compara as técnicas cotidianas de certas culturas orientais e as técnicas extracotidianas do ator, está descobrindo certas leis, ou objetivos, que merecem ser mostrados.

Isto poderia dar origem a polêmica sem-fim do ponto de vista científico, mas ceder a tal discussão seria um erro ou, em qualquer caso, não seria muito útil, pois na realidade as leis sobre as quais Barba fala são leis pragmáticas. As leis pragmáticas são as que nos dizem como nos comportar para alcançar estados particulares ou resultados particulares ou conexões particulares necessárias. Elas não nos dizem que algo trabalha de uma maneira específica; elas nos dizem: você deve comportar-se de uma certa maneira. Barba estabeleceu três leis pragmáticas. Algo acontece numa certa maneira se se comportar de um certo modo. Não é uma questão de analisar como isso acontece, mas de saber o que se deve fazer para que isso ocorra.

A primeira lei da qual fala Barba tem a ver com o equilíbrio do corpo que, nas técnicas extracotidianas, opera sobre um nível completamente diferente do da vida cotidiana. Na vida cotidiana usamos uma espécie de equilíbrio que podemos chamar de "fácil", porque ele foi incorporado desde a infância. Na técnica extracotidiana esse equilíbrio é abandonado para alcançar outro nível de equilíbrio, que — esta é a minha observação — amplifica o equilíbrio normal.

Pode-se dizer que isto é um equilíbrio extracotidiano, um "equilíbrio de luxo", como Barba o chama.

A segunda lei é a da oposição da direção dos movimentos ou impulsos. Quando uma parte do corpo executa um impulso numa dada direção, outra parte executa um impulso na direção oposta. Isto tem conseqüências importantes ao nível muscular, especialmente com respeito à contração e ao relaxamento. Em certas escolas de representação diz-se que a chave para tudo é o relaxamento. Mas a chave não é o relaxamento, é o relacionamento entre a contração e o relaxamento. Num ator que está completamente relaxado, nada acontece; por outro lado, as contrações completamente cegas, que são contrações neuróticas, são, como sabemos, impedimentos.

Mas há uma interação de contrações e relaxamentos, que, apesar de também ocorrer na vida cotidiana, é amplificada em situação de representação, que Barba chama de situação de luxo. Isto é, certamente, uma questão de direções opostas ao mesmo tempo. Mas isso acontece dentro do corpo: se se executa um impulso para a esquerda, há um contra-impulso para a direita. E assim por diante, para cima e para baixo, para frente e para trás. Isso acontece na vida normal, nas técnicas cotidianas, mas em situação de representação há uma amplificação extrema, que resulta em algo que possui outra qualidade.

Essa interação de contradições, de contrações e relaxamentos, das direções opostas de impulsos, é levada a tal extremo que se pode dizer que o homem torna-se, fisiologicamente, um signo. É importante compreender que este estado é alcançado por meio de treinamento e esforço consciente, de acordo com as leis da fisiologia. O signo é o resultado da amplificação tanto das leis biológicas quanto das condições sociais: a amplificação acontece em dois níveis.

A terceira lei pragmática é aquela na qual o processo de ação levado ao extremo pelo ator pode ser executado e observado do ponto de vista da energia no espaço ou da energia no tempo. Obviamente, poderíamos iniciar uma nova discussão terminológica relativa ao que é energia e o que significam os termos "energia no espaço" e "energia no tempo". Em qualquer caso a diferença é muito clara. Trata-se ou de fazer sair o processo em movimento enquanto qualidade cinética que acontece no espaço, ou de comprimir o que está na base de um possível movimento no espaço, para ocultá-lo abaixo da pele. Os impulsos do movimento são iniciados, e depois freados. Vê-se, então, que o corpo está vivo e que algo está ocorrendo no espaço, mas é retido abaixo da pele. O corpo está vivo, ele está fazendo algo que é extremamente preciso, mas o rio está correndo no domínio do tempo: a cinética no espaço passa para um segundo nível. Esta é a energia no tempo.

Há também sub-leis. Por exemplo, o que se pode chamar antiimpulso, antimovimento, que Barba descreve com o termo escandinavo *sats*. E isso é muito concreto, ele existe. Pode ocorrer em níveis diferentes, como uma espécie de silêncio antes de um movimento, um silêncio preenchido com potencial, ou pode ocorrer como a interrupção de uma ação num dado momento.

Sats

O *sats* faz com que o que se vê, o que acontece tenha tempo para ser absorvido. Por causa do *sats* também se compreende que o processo teve o tempo de ser absorvido como forma, forma compreendida como *contorno*. Mas como isto pode ser estudado nas várias técnicas extracotidianas, na situação de representação? As diferenças podem ser observadas entre atores japoneses, balineses e as diferentes formas de teatro indiano. Barba considerou as especializações dos atores orientais como um ponto de partida para a análise pragmática. Pode-se dizer que cada um desses tipos de teatro clássico oriental se relaciona com uma técnica cotidiana específica do corpo, mas tem uma base fisiológica que faz com que o que é observado seja válido para todo mundo.

Se a técnica do corpo muda, muda do ponto de vista social, mas permanece enraizada na mesma realidade biológica. Toda forma de teatro oriental tem uma especialização consciente extremamente formalizada, que é uma técnica extracotidiana de amplificação, e essa técnica particular tem um campo muito delimitado de possibilidades. Se diferentes técnicas extracotidianas trabalham de um modo similar na situação de representação, apesar das especializações diferentes, pode-se deduzir obviamente que as leis que estão operando são, *tout court*, universais.

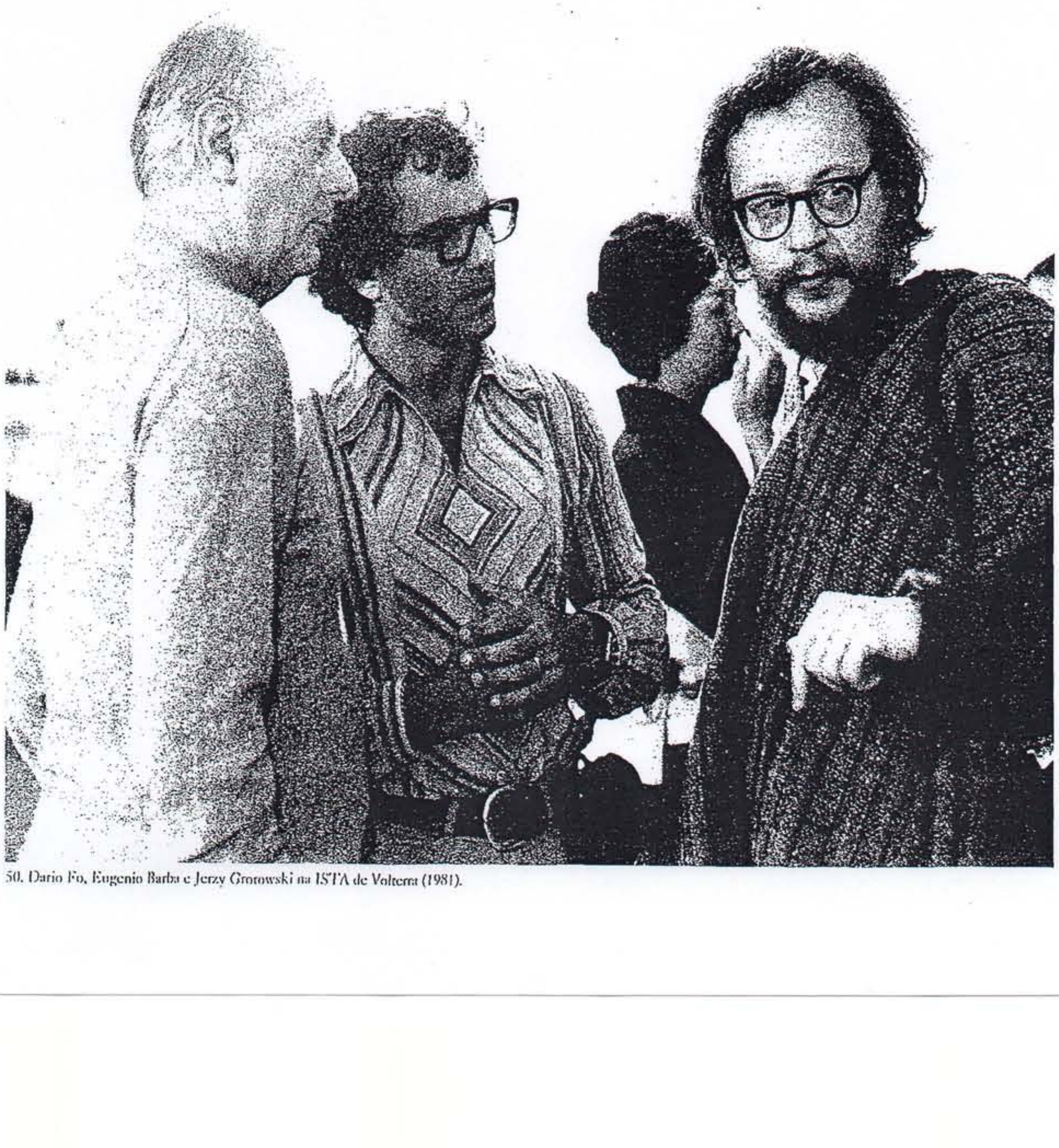
Não há codificação da arte do ator no teatro europeu. O ator improvisa, mas de acordo com os estereótipos da vida cotidiana, ou segundo uma espontaneidade mal-entendida, onde ser espontâneo significa ser selvagem, mover-se violentamente, gritar, agredir-se ou abraçar-se. De fato, a improvisação começa realmente quando o ator escolhe certos limites muito concretos e precisos. Por exemplo, para a personagem de Kattrin, a filha muda de Mãe Coragem, Iben se concentrou apenas no seu modo de andar (Grotowski refere-se aqui à "Lua e Escuridão", o espetáculo feito pela atriz Iben Nagel Rasmussen, do Odin Teatret, durante o simpósio internacional). Somente então, o ator ou atriz podem ir além de sua própria objetividade sociológica e biológica e alcançar a subjetividade pessoal. E no momento em que a objetividade e a subjetividade se encontram, o ator torna-se vivo. Pode-se dizer que não há liberdade se não se paga o preço do ascetismo. Mas aqui o ascetismo não é misticismo ou religiosidade, porém algo concreto, mas uma limitação do eu.

No teatro esta é a tarefa dos diretores. De um lado, eles devem seguir o que eu chamei de *via negativa*, isto é, devem eliminar quaisquer obstáculos que se colocam no caminho do ator e, de outro devem também representar o pólo positivo, dar temas precisos, delimitados, aos atores. Então, os atores têm um ponto de partida para a sua improvisação.

Logos e Bios

Quando falo de objetividade sociobiológica e da subjetividade, estou também falando do problema do *logos e bios*. Há *logos e bios*. *Logos* está ligado ao raciocínio descritivo, analítico. De uma maneira diferente ele também se relaciona com o ator oriental. O ator oriental, enraizado em sua tradição, usa seu corpo para expressar palavras, sentenças, discursos... e é, portanto, *logos*. Mas é como se, devido à força de sua tradição, seu *logos* tivesse mantido certos princípios do *bios*. É por isso que o ator oriental nos parece estar vivo. *Logos e bios* representam divisão e, portanto, é muito perigoso falar sobre a expressividade do ator. Corretamente Barba fala somente sobre o nível pré-expressivo do ator. Se o ator se expressa, é porque ele *deseja* expressar-se. E assim surge novamente a divisão. Há uma parte do ator que ordena e uma parte que executa as ordens. A expressão verdadeira, poder-se-ia se dizer, é a de uma árvore.

Existe um profundo vínculo entre o que Barba está fazendo na ISTA e o que eu estou fazendo no Teatro das Fontes: estamos ambos interessados em fenômenos transculturais. A cultura, qualquer cultura específica, determina a base objetiva bio-sociológica porque toda cultura está ligada a técnicas corporais cotidianas. É, portanto, importante observar o que permanece constante quando as culturas variam, quais elementos transculturais são perceptíveis.



50. Dario Fo, Eugenio Barba e Jerzy Grotowski na ISTA de Volterra (1981).

TEXTO E PALCO

A CULTURA DO TEXTO E A CULTURA DO PALCO

FRANCO RUFFINI

Texto dramático, encenação, espetáculo, teatro, são termos que necessitam ser revisados de modo que possamos distinguir claramente um do outro. Para isso partiremos de longe.

O som de duas mãos batendo palmas

Uma das técnicas usadas no Zen para provocar o "despertar" é a dos *koan*, uma questão paradoxal que o mestre propõe ao aluno para meditar. Um dos *koans* mais bem conhecido é o seguinte: o mestre solicita ao aluno que faça o som de duas mãos batendo palmas, que o estudante não tem dificuldade em fazer. Então o mestre quer ouvir o som de uma mão batendo palma. E assim começa o processo de iluminação.

Mas qual é o paradoxo neste *koan*? Refletindo, compreende-se que o paradoxo surge da aplicação lógica e rigorosa de uma premissa que é tão espontânea que nem mesmo precisa ser verbalizada. A premissa é a seguinte: se o som de duas mãos batendo palmas existe (e ele existe), então ele não pode ser mais que a soma dos sons de cada mão.

Analogamente, poder-se-ia dizer: se o "teatro de duas mãos" existe (e ele existe), então ele não pode ser outro senão a soma de dois "teatros de uma mão", o texto e o palco, este último sendo compreendido como uma coleção de valores humanos, técnicos, materiais, estéticos e outros, que torna possível a "representação" do texto em si.

Entretanto, o som de duas mãos batendo palmas é obviamente não a soma dos sons de cada mão individual batendo palmas, mas o resultado de uma espécie particular de relacionamento no qual as duas mãos colaboram como parceiras.

Portanto, proponho chamar de *teatro* o produto da relação de colaboração entre o *texto* e o *palco*, no sentido amplo com o qual definimos *palco*. De acordo com esta definição não existiu e não existe *um só* teatro, mas *muitos* teatros existiram e existem, tantos quantos são os tipos particulares de relacionamentos efetivos contraídos entre o texto e o palco.

Podemos tratar o texto ou o palco de forma isolada ou podemos falar deles como os respectivos parceiros de outros colaboradores, mas em ambos os casos não podemos mais presumir que se esteja falando de teatro.

Somente quando o texto e o palco colaboram é que os *teatros* nascem. E é este relacionamento particular que determina a tipologia variada de teatro através da história. Isso, porém, não compromete as motivações extrateatrais (políticas, sociais ou de qualquer outra espécie) que, ao contrário, freqüentemente colaboram para a orientação e definição do relacionamento em si. A luz de tudo o que foi dito até agora, uma curta introdução à história dos teatros poderia ser a seguinte: existe, e tem existido, uma civilização do texto e uma civilização do palco. Essas duas civilizações têm vivido e vivem de acordo com tempos e maneiras diferentes, seguindo ao longo de linhas paralelas ou divergentes. Uma ignora freqüentemente a existência da outra. Cada

1-3. O relacionamento texto-palco compreendido como um relacionamento pobre/rico, duro/macio, programável/não programável, univocal/variado: o Hamlet de Shakespeare através do tempo. Como Hamlet: o ator inglês David Garrick (em cima, à esquerda); (em cima, à direita) o ator americano Edwin Thomas Booth; e o ator italiano Tommaso Salvini (pag. 239). Garrick (1717-1779) foi um dos primeiros atores a restaurar o texto shakespeariano, reintegrando muito do texto que não tinha sido representado desde os tempos de Shakespeare. Edwin Booth (1833-1893), dotado de bela voz e presença refinada, representou Hamlet por centenas de noites consecutivas na temporada de 1864-65, recorde que ajudou a estabelecê-lo como primeiro ator americano a se tornar famoso na Europa. Tommaso Salvini (1829-1915), assim como outro famoso ator shakespeariano, Ernesto Rossi, tiveram êxito em tornar Shakespeare popular aos ita-lianos: de fato, suas interpretações de Hamlet e Otelo tiveram notável êxito em toda a Europa.

uma delas estabeleceu relacionamentos individuais com outras civilizações e, às vezes, sob circunstâncias históricas particulares, elas estabeleceram relacionamentos específicos entre si, dando origem aos teatros. Entre os muitos relacionamentos há um que tem desempenhado um importante papel na reflexão historiográfica: aquele entre *texto-repertório* e *palco acadêmico*, cujos regulamentos se tornaram hegemonias nas grandes capitais européias de 1600 a 1800. O resultado deste relacionamento é o agrupamento homogêneo que poderíamos chamar de *teatros tradicionais*, cuja hipótese ideológica é O TEATRO, ou a *instituição-teatro*, genericamente falando.

Há, obviamente, muitas formas diferentes de relacionamento e de relativismo cultural, o que nos impede de dizer que uma forma é *a priori* melhor ou mais saudável que outras formas. A forma que chamamos de instituição-teatro nos dá a oportunidade de estender nossa investigação um pouco além, mesmo se somente de um modo negativo. Qual é a "razão instigante" para a sua hegemonia? É o presumido funcionamento "fisiológico" de seus dois parceiros, que por sua vez está baseado na "aderência à realidade".

Mas será que o texto-repertório e o palco acadêmico são realmente tão íntegros? Consideremos o primeiro por um momento, já aceitando que cada uma das afirmações seguintes terá pelo menos uma exceção, um fato que meramente confirma sua validade como regras.

No texto-repertório não há personagens silenciosos que são importantes na trama geral, nenhum personagem que, mesmo não estando impedido de falar, escolhe ser silencioso. Há, ao contrário, personagens que declaram seu silêncio, isto é, personagens que falam do seu desejo de não falar.

No texto-repertório não há personagens desassociados, esquizofrênicos, que manifestem concretamente uma contradição entre pensar e fazer. Há, entretanto, personagens que, falando, expõem as contradições geralmente penetrantes de seus pensamentos e que, de tempo em tempo, agem *conforme*, de acordo com uma diretriz.

No texto-repertório não há simultaneidade de ações, isto é, não há ações discrepantes (mas igualmente importantes) ocorrendo em diferentes lugares ao mesmo tempo. Tampouco há deslocamento temporal: o antes e o depois respeita o agora da ação e, ocorre somente como lembranças e sonhos contados no presente.

Poderíamos continuar analisando, por exemplo, apenas o caráter ligeiramente realístico do monólogo, mas isto não seria particularmente útil para nós. Útil é, entretanto, destacar como todas as "patologias" acima mencionadas (que são, repito, somente verdadeiras como estatísticas ou máximas) são necessárias e explicadas se se observa, com um olho menos piedoso do que o normal, o estado de saúde do outro parceiro, o palco acadêmico.

A ausência de personagens silenciosos no texto-repertório compensa a patologia do palco acadêmico, onde um ator, regularmente e por períodos consistentes de tempo, pode estar no palco e numa cena apenas quando está falando. Outra característica do palco acadêmico é equivalente à coerência incoerente da esquizofrenia: o palco acadêmico segue uma tradição de gesto que privilegia os macromovimentos, os que têm uma clara e codificável correspondente semântica, em vez dos micro-movimentos considerados muito sutis para serem significantes ou, pior ainda, nocivos à ação geral, como um ruído de fundo.

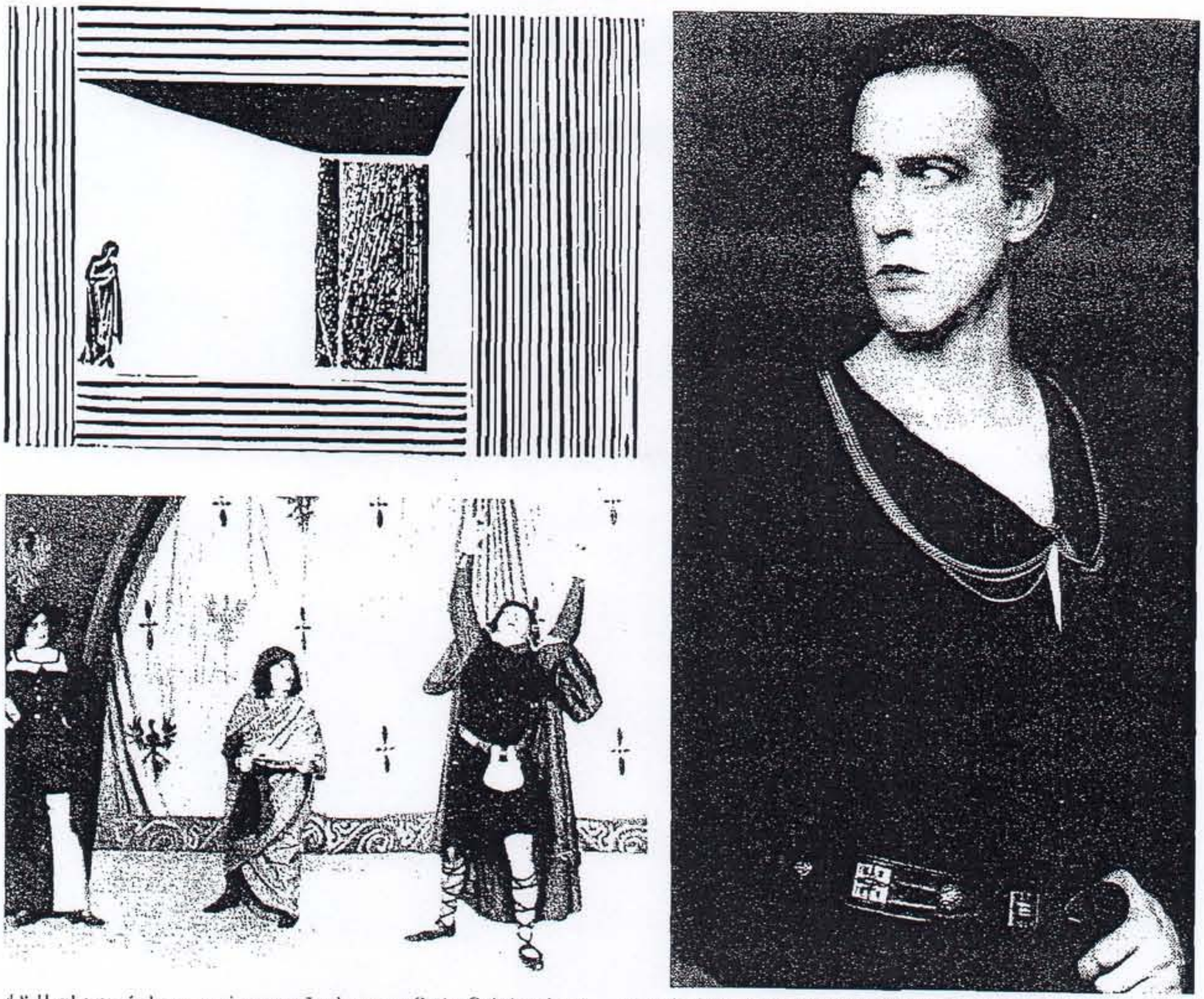
Será que as falas para "si próprio" e os "à parte", declamados de tal modo que alcançam a última fileira do teatro, são consistentes com a realidade? E o que pode ser dito da cortina entre um ato e outro? Não foi por acaso que a cortina foi adotada na segunda metade do século XVIII, justamente quando os estatutos da instituição-teatro estavam sendo estabelecidos. É evidente que cada uma dessas patologias, e outras, são equivalentes e compensadas por uma patologia simétrica no texto, com respeito a uma aderência à realidade. E estas, podem ser legitimamente chamadas de convenções, mas trata-se, entretanto, de convenções motivadas pelo relacionamento colaborativo específico entre o texto e o palco.

Texto "pobre" e palco "rico"

Etienne Decroux, discutindo o relacionamento entre a mímica e a palavra, interrogava-se sobre as possibilidades de êxito desta união e, generalizando, concluía que as duas poderiam contrair um relacionamento lucrativo se apenas *uma* fosse "rica" comparada com a "pobreza" da outra: duas riquezas combinam-se mal juntas. Aprofundemos esta idéia.

A pobreza não é miséria. Associa-se pobreza com sobriedade, rigor, severidade. Austeridade talvez seja a palavra que está mais próxima. A austeridade, compreendida aqui como pobreza, evoca menos a desordem desesperada e improgramável da miséria, do que o próprio equilíbrio de um orçamento. Ela é uma linha de conduta primariamente atenta ao que é essencial. Uma pessoa vivendo em "pobreza dignificada" é levada mais em consideração, precisamente por que é capaz de assegurar que não falte o essencial à sua família. A pobreza, então, como a austeridade, como direção precisa ou, também, como tenacidade, rigidez; programabilidade: atenção quase exclusiva para o essencial.

A riqueza não é somente opulência. O termo "rico" pode ser usado para se referir a uma roupagem, um mostruário, uma linha. Em todos esses casos o termo não tem nada a ver com valor ou



4-8. Hamlet através dos tempos: *interpretações da peça por Gordon Craig* (em cima, à esquerda); André Antoine (em baixo, à esquerda); John Barrymore (à direita); Sarah Bernhardt (p. 241). As invenções de direção de Gordon Craig — vemos aqui seu projeto para Hamlet produzido no Teatro de Arte de Moscou em 1911 — revelaram novas possibilidades para o uso da luz e do espaço na direção moderna. A encenação de 1908 no Teatro Antoine de Paris teve a atriz Suzanne Desprès (a primeira à direita da foto) no papel principal, uma tentativa para reverter a interpretação tradicional da personagem que predominou durante o século XIX. O desejo de mudança e o fenômeno dos "astros" se impôs até chegar a Sarah Bernhardt (1844-1923) e Barrymore (1882-1942), este último, numa foto de 1923. Com a afirmação do teatro de direção veio o gosto por uma encenação moderna e expressionista da tragédia de Shakespeare, uma tendência representada aqui por um projeto de Meyerhold. De acordo com Alex Gladkov, Meyerhold era para ter inaugurado seu novo teatro com um Hamlet projetado por Picasso e interpretado pela atriz Zinaida Rajkh (1894-1939), vista aqui numa foto de um ensaio (1937).

com preço, mas antes com variedade, configuração, com improgramabilidade, quer seja de uma linha curva ou de um mostruário. Uma roupagem rica pode ser feita também com um tecido pobre. Um sortimento rico pode também ser um sortimento de bagatelas. Riqueza, então, como flexibilidade, como variedade, uma desordem ordenada e viva.

No contexto das definições que temos tentado delinear aqui, a afirmação de Decroux parece ser algo mais do que uma metáfora tentadora. Talvez seja um princípio geral que, com reflexão, define a dialética interna de todo processo vital e artístico em seu estado de ser e de se tornar. O precedente será considerado aqui como uma hipótese reguladora.

Visto à luz desta hipótese, o relacionamento texto-palco deve ser considerado como um relacionamento pobre/rico, isto é, desenvolvendo o conceito por meio de para-sinônimos, rígido/flexível, programável/improgramável, específico/variado, e assim por diante. Dada a correspondência entre os termos no par original (texto/palco) e os termos nos pares recentemente introduzidos, será necessário considerar, mesmo que isso possa parecer paradoxal, que o texto = pobre e o palco = rico.

De que modo o texto pode ser definido como o pólo pobre em relação ao palco, que por sua vez é definido como o pólo rico? Em sua dialética com o palco, o texto é o fator de direção, o elemento de programabilidade, a barreira que (por causa do atrito ou resistência) permite que os fatores cênicos da variedade, da não-programabilidade, da desordem, expressem sua própria energia como riqueza. Paradoxalmente, para os teatros através da história nos quais o texto era totalmente dominado pelo palco, o que é expressado não é uma riqueza do texto, mas realmente sua austeridade, sua intransigência, a predominância de um programa que submete a vida inteira da representação à narrativa textual. Mais paradoxalmente ainda, quando o palco tentou expressar sua riqueza sem a resistência do texto, esta própria riqueza transformou-se em sua paródia, opulência: não desordem ordenada, mas caos; não variedade, mas mudanças de forma indiscriminadas; não flexibilidade elástica, mas inelasticidade flácida.

Devemos perguntar-nos se a mesma dialética não pode ser também encontrada no nível sincrônico e no próprio centro dos dois que a definem: se talvez a "vida" do texto e do palco não é também o resultado de um relacionamento, texto/palco, rico/pobre, rígido/variável. Isto nos leva imediatamente ao reexame da noção de dramaturgia.

Dramaturgia

A dramaturgia foi sempre compreendida como algo que tem a ver apenas com o texto. A dramaturgia do ator ou do diretor foi até agora somente discutida metaforicamente. Eugenio Barba escreveu: "a palavra 'texto', antes de significar texto falado ou escrito, impresso ou manuscrito, significava 'tecedura'. Neste sentido não há espetáculo sem texto. O que diz respeito ao 'texto' (a tecedura, ou 'fio') do espetáculo pode ser definido

como 'dramaturgia', isto é, *drama-ergon*, o trabalho das ações. A maneira pela qual as ações agem é o enredo".

Deixando de lado por um momento esta interessante definição de texto, deixe-nos tentar desenvolver considerações mais específicas com relação à dramaturgia.

A dramaturgia é vista como "trabalho" e me parece ser totalmente consistente com o significado da palavra tal como é usada na física. Na física, trabalho não é sinônimo de energia.

A energia expressa a capacidade para realizar um trabalho e isso somente ocorre quando uma força se manifesta em movimento. Num certo sentido, trabalho é a fase intermediária entre energia e o movimento determinado pela força, e é a fase que torna possível à energia ser explicitamente modulada. A dramaturgia compreendida desta forma assim parece como o filtro, o canal, por meio do qual a energia toma forma em movimento. São as ações que realizam o trabalho, quer sejam ações compreendidas no sentido aristotélico e, portanto, parte do texto, ou se elas são ações no sentido mais direto, as ações dos atores, os acessórios, as luzes, etc. isto é, ações que pertencem ao palco.

Portanto, pode-se afirmar que há uma dramaturgia do texto e uma dramaturgia de todos os componentes do palco. Uma dramaturgia geral, que é a dramaturgia do espetáculo, na qual tanto as ações do texto quanto as do palco estão entrelaçadas. A dramaturgia vista desta perspectiva pode ser considerada como o conceito que unifica o texto e o palco, assim como o conceito que possibilita formular em termos menos vagos e alusivos, o que freqüentemente tem sido chamado de "vida", seja a vida do texto, do palco ou do espetáculo.

Mas voltemos ao argumento principal. Tanto as ações do texto quanto as do palco realizam "trabalho": mas de onde vem a energia que torna possível o trabalho? A resposta a esta questão está naquilo que foi discutido previamente com respeito à dialética texto/palco (pobre/rico). Tanto a energia do texto quanto a do palco são realmente determinadas pelo atrito ou pela resistência entre os pólos opostos e complementares da dialética. Barba define os dois tipos de "enredo" como: "concatenação" e "simultaneidade". Podemos adicionar um ulterior enriquecimento na proposta até aqui delineada e vamos sintetizá-la.

O teatro é o resultado do relacionamento de colaboração entre o texto e o palco: esta foi a hipótese inicial. Então questionamos a natureza e a dinâmica deste relacionamento, propondo considerá-las diacrônica e sincronicamente como um relacionamento entre um pólo pobre (rígido, programável) e um pólo rico (flexível, não programável). Então formulamos a hipótese de que a dialética pobre/rico não está estabelecida somente *entre* o texto e o palco, mas também *no íntimo* tanto do texto quando do palco. A definição de dramaturgia proposta por Eugenio Barba permitiu-nos ver esta dialética (a dialética do texto, do palco, da representação inteira) como o trabalho de ações, trabalho possível, em energia necessária, graças ao atrito, à resistência ou à oposição entre o elemento pobre e o elemento rico do relacionamento. Os pólos de concatenação e simultaneidade possibilitam agora designar e definir operativamente os dois pólos da dialética.

Concatenação = pobreza, rigidez,
o essencial, programabilidade = o texto.
Simultaneidade = riqueza, flexibilidade, variedade,
não-programabilidade = palco.

Nesta perspectiva, o "texto" do texto, o elemento rígido, direcionado, programado, é o conflito (conforme definição de Szondi) e a narrativa. O "palco" do texto, o elemento flexível, não direcionado, não programável, é a personagem e tudo que tem relação com ele (diálogo, micro-situações), acima e além da direção imposta pelo conflito e pela história. O "texto" do texto é o seu componente de concatenação, e o "palco" do texto é seu componente de simultaneidade, os aspectos diversos e freqüentemente contrastantes, mas co-presentes, que emergem na personagem e literalmente o enriquece. O atrito entre concatenação e simultaneidade dá origem à energia, por meio da qual o trabalho tanto das macro quanto das micro-ações revela-se em movimento lógico, mesmo se não programável, variando mesmo se direcionado: isto é, na vida do texto.

No que diz respeito ao palco, o "texto", o elemento direcionado é o que resguarda o campo dos significados ou, como propõe Ferdinando Taviani, os "significados concordantes" (cf. *Visões: visão do ator, visão do espectador*) ao passo que o palco é o que resguarda os significados não concordantes. Poderíamos dizer, com grande propriedade semiológica, que o texto tem uma função de *comunicação*, ao passo que o palco tem uma função *significativa*, ou que o pólo direcionado tem a ver com *signos* ao passo que o pólo não direcionado tem a ver com *sinais*.

Esboçando brevemente a dramaturgia da representação poderíamos sugerir que o pólo textual (derivando tanto do texto quanto do palco), desempenha a função de garantir uma âncora semântica para o espectador e que o pólo do palco (também derivando tanto do texto quanto do palco) desempenha a função de garantir uma abertura, uma zona de fruição profunda, ou pelo menos mais personalizada.

Tipo e personagem

A dialética texto/palco presente entre os respectivos pólos do relacionamento primário pode ser esclarecida se aprofundarmos em algumas das questões relativas ao ator.

Ator e personagem são os pólos de uma dualidade que tem sido o tema de uma considerável investigação histórica e teórica. O ator que entra na personagem; a personagem que entra no ator, adaptando-se a ele; o ator e a personagem que se encontram num ponto a meio caminho entre eles; o ator que fixa e mantém uma distância crítica da personagem... essas são apenas algumas das formulações mais significativas relacionadas a este assunto. Ainda há a sensibilidade e insensibilidade, quente e frio, técnica e talento, possessão e desdobramento, a "profissão absurda"... pode-se continuar à vontade com essas referências, que são evidências de uma atenção metafórica ao mito do ator mais do que uma atenção real à sua pessoa.

Mas como, concretamente, se desenvolve o trabalho do ator, como ele é compreendido em relação tanto a Stanislavski quanto à física? De que ele se alimenta, de onde retira a sua energia? Como uma hipótese heurística, pode-se sustentar que o trabalho do ator é nutrido pelo atrito ou pela resistência entre um pólo rígido e direcionado, o texto, e outro que, por outro lado, é variável e não direcionado; novamente, o texto e o palco. O método de trabalho que consiste de partes e papéis ilustra exemplarmente o que estivemos discutindo aqui. É um método que os atores usaram até recentemente de um modo explícito e que talvez ainda usem, indireta e incompletamente, mesmo hoje.

O método pode ser resumido brevemente como segue. Desde o final do século XVI até o início do século XX, cada companhia de teatro era organizada na base de papéis (ator principal, ator jovem, amante, pai nobre... para dar nomes a alguns), que eram dados a um ator particular. O ator assume um certo papel por causa da sua aparência física, tipo de voz etc., isto é, baseado em características extrateatrais e baseado também em outros papéis anteriormente representados. O papel, então, não era apenas a soma de partes individuais, mas também algo que, embora derivando das parte, as determinava, tanto no processo que eles estão empreendendo quanto no seu tratamento. Em qualquer caso, é possível dizer que no trabalho do ator o papel constituiu o elemento rígido (o texto), ao passo que as partes individuais constituem o elemento variável (o palco).

Referindo-se ao seu papel, o ator poderia "trabalhar" na sua personagem particular, causando sua interação com o papel por meio do atrito ou resistência, seja em relação à sua parte específica ou em outras partes análogas contidas no mesmo papel. As partes do papel, como um aspecto da fase do trabalho, constituiriam o "mostruário" da variabilidade, o qual já foi comentado: uma variabilidade não indiscriminada, mas controlada pela rigidez relativa do papel. Talvez o relacionamento entre parte e subtexto no "método" Stanislavski poderia ser considerado nos mesmos termos; o treinamento, praticado por muitos atores de grupos teatrais e impondo a continuidade do exercício, poderia ter uma função análoga, dando a esses atores uma barreira rígida, um ponto de referência "pobre", em resumo, uma espécie de papel sobre o (e contra o) qual o ator faz com que a parte interaja.

Durante o processo de construção da personagem é possível realmente ver o papel e a parte, o texto e o palco, o pólo pobre e o pólo rico do relacionamento em ação. Esta visibilidade geralmente termina no momento da representação, isto é, quando o processo de construção está completo, quando o espectador e o erudito são induzidos a concluir que tal interação não existe e não estava presente antes e atrás da cortina. Mas neste caso algo ocorre, semelhante ao que ocorre ao anoitecer, quando se olha para onde o céu e o mar se encontram. Parece que lá o mar e o céu se misturam, que eles literalmente se fundem um no outro e são uma coisa só. Naturalmente, sabemos que isto é uma ilusão de ótica e para nos convencermos disto é suficiente olhar primeiro no horizonte e depois para o contorno da costa e ver que o mar e o céu estão visivelmente separados.

O que produz esta ilusão ótica? Não é a eliminação da *diferença*, mas somente a eliminação da *distância*. E assim ocorre com o trabalho do ator. No momento da representação (e somente nos melhores casos), enquanto mantém a diferença substancial e vital entre papel e parte (entre o texto e o palco, entre o rígido e o variável), a distância é eliminada. Os dois pólos se juntam, se aderem, fazendo com que o espectador veja a ilusão de ótica de uma identidade. Mas, aqui, para chegar mais próximo da linha costeira é necessário ir atrás e na frente da cortina, num espaço de que os espectadores por convenção e os eruditos por preguiça e preconceito, se abstêm.

O que foi dito sobre o trabalho do ator, é bom lembrar e repetir, não tem nenhuma pretensão de esgotar ou enquadrar de modo definitivo a relativa problemática. Pretendo unicamente agregar novos elementos que possam contribuir para tornar mais clara, ou mais comentada, a complexa dialética texto/palco.

9-12. Hamlet através dos tempos: Karel Har (em cima, à esquerda); Alec Guinness (em cima, à direita); Laurence Olivier (em baixo, à esquerda); Ingmar Bergman (em baixo, à direita). O diretor tcheco Karel Har (1885-1935) pertence à geração e ao ambiente dos grandes experimentadores teatrais dos anos 20 (Teatro Nacional de Praga, 1926). A encenação de Tyrone Guthrie (1901-1971), no Old Vic Theatre de Londres em 1938, com Alec Guinness (primeiro à esquerda da foto) com um Hamlet popular. Mas foi Laurence Olivier (1907-1989) quem, em 1948, em uma versão cinematográfica de Hamlet, impôs a personagem, interpretada por ele mesmo, ao grande público do cinema. A versão de Hamlet de Ingmar Bergman (1987) é uma leitura na qual a tragédia shakesperiana é filtrada por Strindberg, pelo existencialismo francês e por reelaborações cinematográficas. Na foto, os atores Peter Storman (Hamlet), Gunnel Lindblaom (Gertrudis) e Boerge Alistedt (Cláudio).

TREINAMENTO

DO "APRENDER" PARA O "APRENDER A APRENDER"

EUGENIO BARBA

Quando se vê o Nô, os que verdadeiramente compreendem a arte o percebem com o espírito, entretanto, há os que simplesmente o observam com seus olhos. Vê-lo com o espírito é se apoderar da Substância; vê-lo com os olhos é apenas observar o efeito. Assim, no começo, os atores simplesmente se apoderam do efeito e tentam imitá-lo.
(Zeami, *Shikadensho*)

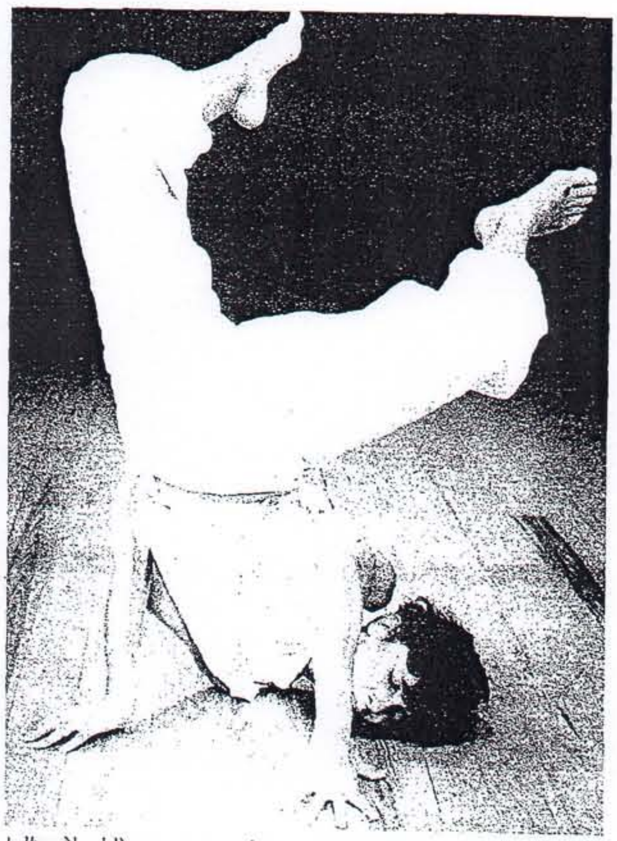
O mito da técnica

Durante nossos primeiros anos de trabalho também acreditávamos no "mito da técnica", algo que era possível se adquirir, possuir e que poderia dar ao ator o domínio consciente do seu corpo. Assim, nesta fase, praticamos exercícios para desenvolver a dilatação dos olhos, por exemplo, a fim de aumentar sua expressividade. Eram exercícios que observei na Índia em 1963, enquanto estudava o treinamento do ator de Kathakali.

Como num cadinho de fundição, em que os metais mais distintos se fundem, comecei tentando misturar dentro de mim as influências mais diversas, as impressões que para mim tinham sido mais férteis: o teatro oriental, as experiências da Grande Reforma, minha experiência pessoal na Polônia com Grotowski. Desejava adaptar tudo isso ao meu ideal de perfeição técnica, mesmo no trabalho artístico que chamamos de composição, uma palavra que tinha chegado ao Odin Teatret pela terminologia russa e francesa e a interpretação de Grotowski sobre ela. Eu acreditava que a composição era a habilidade do ator em criar signos para moldar seu corpo conscientemente numa deformação rica em sugestividade e poder de associação: o corpo do ator como uma pedra de Rosetta e o espectador no papel de Champollion. A finalidade era obter conscientemente, por cálculo frio, algo quente e que obrigasse o espectador a acreditar com todos os seus sentidos. Mas, geralmente, sentia esta composição como imposta, algo do exterior, que funcionava em um nível teatral, mas sem a força de uma furadeira capaz de perfurar a crosta de significados até então muito evidentes. A composição poderia ser rica, atingir, destacar o ator, porém era como um véu que escondia alguma coisa que sentia dentro de mim, mas que não tinha coragem de enfrentar, de revelar a mim mesmo, ou melhor, de revelar aos outros.

Na primeira fase do nosso trabalho, todos os atores faziam juntos os mesmos exercícios, seguindo um ritmo coletivo comum. Então percebemos que o ritmo é diferente para cada indivíduo. Alguns têm um ritmo vital rápido, não no sentido de uma batida regular, mas de variação, pulsação, como o ritmo do coração. A variação perpétua, embora pequena, revelou a existência de uma onda de reações orgânicas que ajustavam o corpo inteiro. O treinamento só poderia ser individual.

Esta crença na técnica como uma espécie de poder mágico que poderia tornar invulnerável o ator também nos guiou no trabalho da voz. A princípio, seguimos as práticas do teatro oriental: imitações diretas de certos timbres de voz. Usando a terminologia de Grotowski chamamos os diferentes tons de voz de "ressoadores". No treinamento do teatro oriental, o aluno aprende mecanicamente papéis inteiros, com todos os matizes vocais, timbres, entonações, exclamações — uma construção completa de sons aperfeiçoada por meio da tradição que o ator deve repetir precisamente, a fim de ganhar a aprovação de uma platéia crítica. Também começamos friamente a encontrar timbres, tons e entonações, e exercitá-los diariamente.



1. Iben Nagel Rasmussen numa demonstração de seu treinamento inicial no Odin Teatret (ISTA de Holstebro, 1986).

Este período de trabalho calculado, de pura "tecnicidade", pareceu confirmar que a hipótese do ator-virtuose estava correta. Os efeitos produzidos eram interessantes.

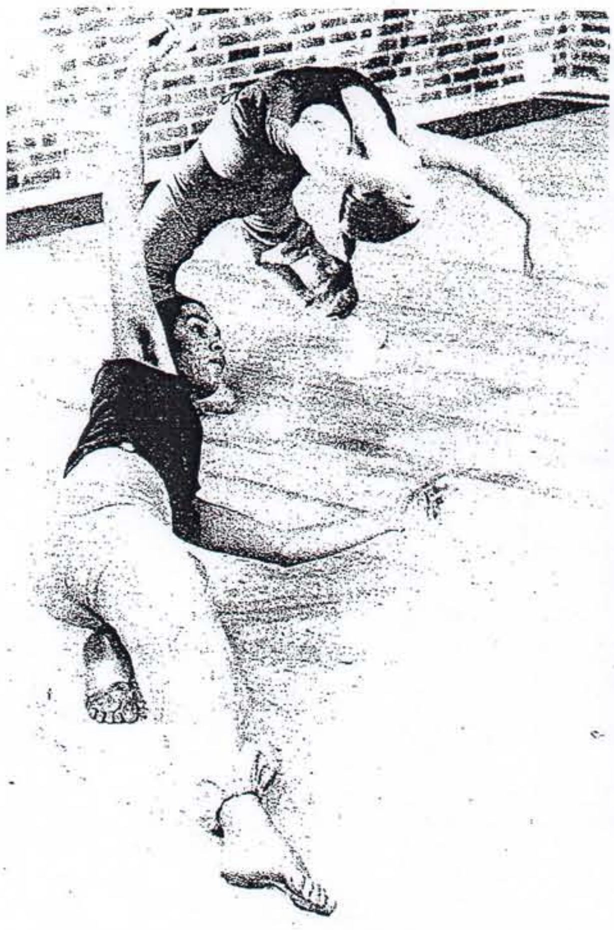
Uma etapa decisiva

Nossa experiência entrou numa etapa decisiva quando eu disse a cada um dos meus atores: "Faça do seu próprio modo, não há nenhum método comum". O que aconteceu? Com a perda de um ponto externo de referência, o trabalho de cada ator tornou-se mais difícil, mas também mais personalizado. Após mais de vinte anos, alguns dos meus atores ainda treinam regularmente. O significado deste trabalho pertence somente a eles. E, contudo, eles sabem que o treinamento não garante resultados artísticos. Antes, é um modo de tornar coerente as intenções de uma pessoa. Se ela escolhe fazer teatro, ela deve fazer teatro. Mas ela também deve despedaçar a armação do teatro com toda a força de suas energias e inteligência.

Presença total

A maneira como os atores exploram e compõem a relação do peso/equilíbrio e a oposição entre movimentos diferentes, sua duração e seus ritmos, habilitam-no a dar ao espectador não apenas uma percepção diferente da sua (dos atores) presença, mas também uma percepção diferente de tempo e espaço: não um tempo no espaço, mas um "espaço-tempo".

É somente pelo domínio da oposição material entre seu peso e sua coluna vertebral que os atores adquirem um padrão com o qual podem medir seu trabalho. Eles podem aplicar esse padrão a todas as outras oposições físicas, psicológicas e sociais nas situações onde analisam e organizam seu processo criativo.



2. Roberta Carreri e Julia Varley durante o treinamento no Odin Teatret, 1982-1984.

3. Toni Cots durante treinamento no Odin Teatret, 1982-1984.

O processo de dominar suas próprias energias é extremamente demorado: é um verdadeiro novo condicionamento. A princípio, o ator é como uma criança aprendendo a andar e a se mover, e deve repetir os gestos mais simples *ad infinitum*, a fim de transformar seus movimentos inertes em ação.

Nosso uso social do corpo é necessariamente um produto de uma cultura: o corpo foi aculturado e colonizado. Ele conhece somente os usos e as perspectivas para os quais foi educado. A fim de encontrar outros ele deve distanciar-se de seus modelos. Deve inevitavelmente ser dirigido para uma nova forma de "cultura" e passar por uma nova "colonização". É este caminho que faz com que os atores descubram sua própria vida, sua própria independência e sua própria eloqüência física.

Os exercícios de treinamento são esta "segunda colonização". (...)

Um exercício é uma ação que se aprende e se repete após tê-lo escolhido com objetivos muito precisos na mente.

Por exemplo: um ator quer ajoelhar-se dobrando ambas as pernas ao mesmo tempo. Num certo momento conforme move seu corpo para baixo, ele perde o controle, seu peso toma conta e ele bate seus joelhos no chão. O problema é encontrar um contra-impulso que o permitirá cair no chão, mesmo que rapidamente, mas sem bater seus joelhos ou se ferir. Para resolver este problema ele deve encontrar um exercício e repeti-lo.

Outro exercício pode resultar da tentativa de deslocar seu peso para a frente, até não se ter mais controle sobre o corpo. Neste momento, o corpo arrastado somente pela força da gravidade, cai para a frente. É necessário encontrar um contra-impulso no meio da queda, que nos permita evitar cair para a frente, amortecendo para o lado, de modo a absorver o choque contra o solo, gradualmente, ao longo do lado do corpo.

O significado de um exercício reside, finalmente, em:

1. começar com uma ação precisa, que projeta todas as energias numa determinada direção;

2. dar um contra-impulso, uma outra descarga de energia no meio do processo, que produz um desvio de direção e uma mudança de dinâmica; e

3. manobrar para concluir numa posição precisa que contém o impulso (o *sats*) da próxima ação.

Dessa maneira, constrói-se uma série inteira de exercícios que se pode aprender e repetir, tal como se repetem as palavras de uma língua. A princípio os exercícios são repetidos como as palavras de uma língua estrangeira que se deseja aprender, de um modo mecânico; mais tarde eles serão absorvidos e começarão a ter seu próprio desenvolvimento. Então o ator pode escolher. É possível fazer um treinamento longo mesmo com um número pequeno de exercícios. Os exercícios podem ser repetidos numa ordem diferente, serem feitos com ritmos diferentes, em direções diferentes, de um modo extrovertido ou introvertido, colocando ênfase sobre uma ou outra de suas fases. É como o significado de uma frase que, na linguagem falada, é não somente o resultado da sintaxe, mas também da acentuação e do tom que sublinham certas palavras. Assim ocorre no treinamento, onde a mesma cadeia de exercícios assume várias lógicas dependendo dos acentos usados.

É o ritmo que é importante, a ligação de um exercício ao outro e a maneira orgânica pela qual o ator dirige a seqüência resultante. É o mesmo processo da linguagem falada, em que não se pronunciam palavras de uma forma abrupta, mas o fim de cada palavra coincide com o começo da seguinte, numa série de ondas que reflete ritmos emocionais e racionais, de moderação e de interrupção, os momentos de força e de decisão.

A presença total nada tem a ver com violência, com pressão ou com a procura pela rapidez a qualquer preço. O ator pode estar extremamente concentrado, sem movimento, mas nesta imobilidade mantém todas as suas energias à mão; tal como um arco esticado, pronto para deixar a flecha voar.

Qual o valor de um exercício uma vez que o ator o dominou?

Não terá mais nenhum valor repeti-lo, pois de agora em diante não haverá resistência a sobrepujar. É neste ponto que o outro significado da palavra exercício entra em jogo: colocá-lo em teste. Coloca-se toda a energia no teste. Durante o treinamento, o ator ou atriz pode modelar, misturar, explodir e controlar suas energias, deixá-las ir e jogar com elas, como algo incandescente que, não obstante, é controlado com precisão fria. Usando os exercícios de treinamento, o ator testa a habilidade para adquirir uma condição de presença total, uma condição que terá de encontrar novamente no momento criativo da improvisação e da representação.

De fato todos os exercícios físicos são exercícios espirituais, que são parte do desenvolvimento total da pessoa, a maneira de fazer com que suas energias físicas e mentais brotem e sejam controladas: aquelas energias que a pessoa percebe que podem ser descritas com palavras, assim como aquelas de que a pessoa é incapaz de falar. (...)

É essencial transmitir as próprias experiências aos outros, mesmo sob o risco de criar descendentes que, por excessivo respeito, apenas repetirão o que aprenderam. É natural alguém começar repetindo algo que não possui, que nem pertence à sua própria história nem surge de sua própria pesquisa. Esta repetição é um ponto de partida para o ator fazer sua própria viagem.

Pierre Boulez escreveu que *é* o relacionamento entre *maus* pais e *maus* filhos que possibilita a evolução cultural e estética. O risco é ser um bom pai ou um filho respeitoso.

O pior é a falta de qualquer relacionamento entre pai e filho. De acordo com a opinião comum, influenciar o aluno é negativo. Esse modo de pensar não leva a lugar nenhum: somos todos influenciados por alguém. O problema essencial é a natureza da carga de energia que é colocada no relacionamento: se a influência é forte o suficiente para tornar possível percorrer um longo caminho ou se é tão fraca que resulta somente num passo no mesmo lugar.

O período de vulnerabilidade

Os primeiros dias de trabalho deixam uma impressão que não podemos apagar. Nos primeiros dias de aprendizado, o ator ou atriz têm todas as possibilidades intactas: ele ou ela começam então a fazer escolhas, a eliminar algumas potencialidades a fim de desenvolver outras. Podem enriquecer seu trabalho somente se estreitarem o território das experiências, para serem capazes de penetrar mais profundamente.

Este é o período de vulnerabilidade.

Cada aprendiz, cada ator que começa a trabalhar, é caracterizado pela aquisição de um *ethos*. *Ethos* como comportamento cênico, isto é, técnica física e mental, e *ethos* como um trabalho ético, isto é, uma mentalidade modelada pelo *environment*, ambiente humano onde o aprendiz se desenvolve.

A natureza do relacionamento entre mestre e aprendiz, entre aprendiz e aprendiz, entre homens e mulheres, entre velho e jovem, o grau de rigidez ou elasticidade na hierarquia, normas, exigências e limites sob os quais o aprendiz é colocado — todos esses fatores impregnam seu futuro artístico. Tudo isto age como uma balança que equilibra os pesos de duas necessidades contrapostas: de um lado selecionar e cristalizar e de outro salvaguardar o essencial da potencial riqueza de partida.

Em outras palavras: é preciso selecionar sem sufocar.

Esta dialética da aprendizagem é constante, seja em escolas de teatro ou num relacionamento mais direto entre mestre e discípulo, na iniciação prática do ator, a partir "das experiências" ou em situações autodidatas.

Obstáculos sérios, que podem sufocar o futuro desenvolvimento do ator, às vezes surgem por causas não percebidas.

No período de vulnerabilidade, com inconsciente violência ou por sentido de oportunidade, o aprendiz freqüentemente limita, de forma arbitrária, o território no qual explora as propensões individuais da sua energia. Reduz assim a amplidão da órbita, cujos pólos são a vigorosa energia-*animus* e a delicada energia-*anima*. Algumas escolhas, aparentemente "naturais", tornam-se uma prisão.

Se no período de aprendizagem um aluno se adapta exclusivamente a papéis masculinos e uma aluna exclusivamente a papéis femininos, então ele e ela já estão limitando a exploração de suas próprias energias no nível pré-expressivo.

Em lugar disso, durante a aprendizagem, a diferenciação individual pode passar pela negação da diferenciação dos sexos. O campo da complementaridade se amplia. Isso é visto no Ocidente (na dança moderna, na mímica ou em certos grupos teatrais) quando em treinamento — trabalho no nível pré-expressivo — não se leva em conta o que é masculino ou o que é feminino; ou no Oriente, quando o ator assume indiscriminadamente papéis masculinos ou femininos. A natureza dupla da energia particular do ator brota, então, com maior evidência. O equilíbrio entre os dois pólos de energia, vigoroso e suave, *animus* e *anima*, é preservado.

Esses quatro textos de Eugenio Barba são trechos dos seguintes artigos:

1. "Palavras ou Presença": in *Beyond the Floating Islands*, Nova York, 1986.
2. "Seminar on Training at the University of Lecce" (Seminário sobre treinamento na Universidade de Lecce), in F. Taviani, *Il libro del'Odin*, Feltrinelli, Milão, 1975.
3. "The Way of Opposites", "A busca dos contrários", in *Beyond the Floating Islands*, Nova York, 1986.
4. "The Actor's Energy: Male/Female versus Animus/Anima", "A energia do ator: masculino/feminino versus animus/anima", in *New Theatre Quarterly*, vol. III, n.° II, Cambrige University Press, Cambridge, 1987.

TREINAMENTO INTERCULTURAL

RICHARD SCHECHNER

Para que serve o treinamento? Eu penso em cinco funções que nem sempre existem separadamente. Elas se sobrepõem. Na América do Norte, treinamos os atores para interpretar textos dramáticos. Esta é uma necessidade cultural euro-americana. Para este trabalho de interpretar uma variedade de textos de muitos períodos, em estilos diferentes, é desejável que os atores sejam flexíveis, pessoas que podem interpretar Hamlet um dia, Gogo no seguinte, e Willie Loman um dia depois. Isto significa que o ator não é o autor primário ou guardião do texto. Ele é o transmissor. E você deseja um transmissor que seja transparente, o mais claro possível.

A segunda função do treinamento é fazer com que o ator seja capaz de transmitir um "texto de representação". O texto de representação é o processo total de comunicação de muitos canais que compõem um espetáculo.

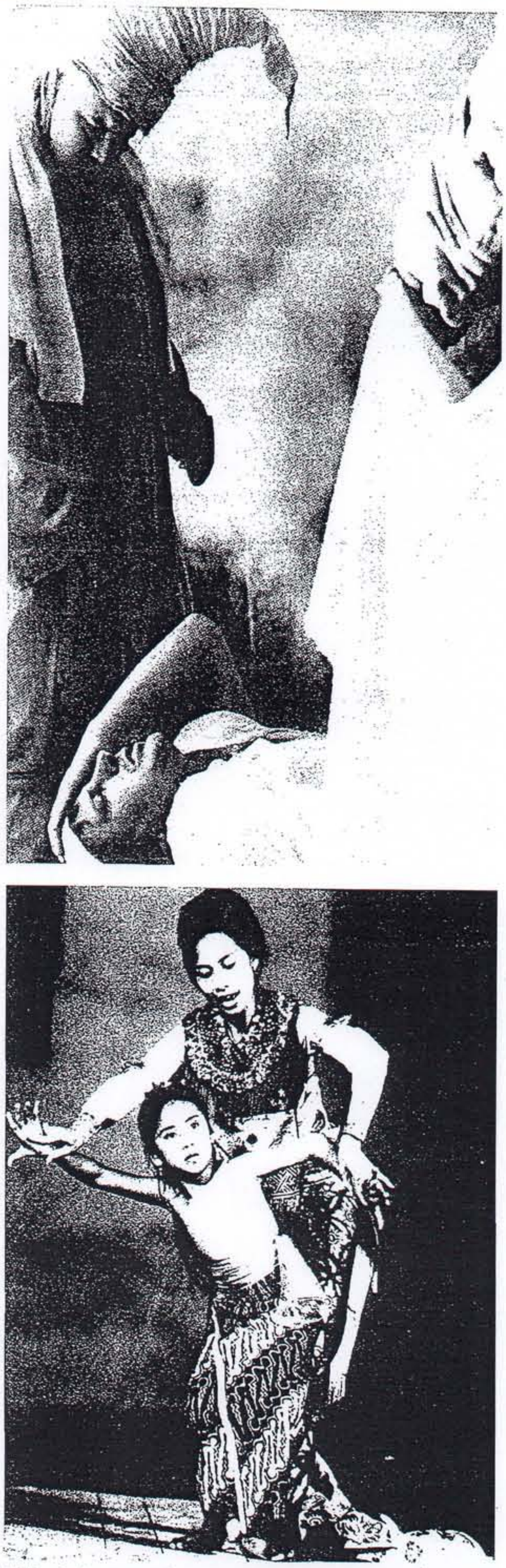
Em algumas culturas, em Bali e no Japão, por exemplo, a noção de um "texto de representação" é muito clara. O drama Nô não existe como um conjunto de palavras que serão depois interpretadas pelos atores. Existe como um conjunto de palavras inextrincavelmente tecido em música, gesto, dança, métodos de recitação e de vestimenta. Devemos olhar o Nô não como a realização de um texto escrito, mas como um texto total de representação, onde componentes não-verbais são dominantes durante partes da representação.

Esses textos de representação — Nô, Kathakali na Índia, balé clássico — existem antes como redes de comportamento do que como comunicações verbais. Não se traduz textos de representação em textos escritos. As tentativas de "anotação" somente podem ter êxito parcial. O treinamento para a transmissão de textos de representação é muito diferente do treinamento para a interpretação de textos dramáticos.

A terceira função do treinamento — pouco conhecida na cultura euro-americana, mas bem conhecida na América nativa, no Japão e em qualquer outra parte — é a preservação do conhecimento secreto. Os métodos de representação são valiosos e pertencem a famílias específicas ou a grupos que guardam cuidadosamente seus segredos. Ser selecionado para o treinamento é ter acesso ao conhecimento esotérico, poderoso e bem guardado. Isto dá um poder à representação. Treinamento é conhecimento, conhecimento é poder. Treinamento é o elo com o passado, com outros mundos da realidade, com o futuro. E uma pessoa ter acesso ao conhecimento da representação é um privilégio especial e um risco perigoso. Ele não é anunciado, vendido nas escolas, ou escrito livremente nos livros. Esta é a maneira de trabalhar dos xamãs. Para os xamãs o conhecimento da representação não é simplesmente saber entreter, apesar de ele não menosprezar o entretenimento, mas vai além para chegar ao centro da cultura. O xamã é um ator cuja personalidade e tarefas o colocam na orla ou na margem, mas cujo conhecimento o situa no centro. Há sempre aquela terrível tensão entre o centrífugo e o centrípeto. O Filoctetes de Sófocles é uma espécie de xamã — para utilizar o seu arco a sociedade deve suportar suas feridas malcheirosas.

As duas primeiras funções do treinamento — a interpretação de textos dramáticos e a transmissão de textos de representação — podem ser resumidas e codificadas. Mas esta terceira — a erudição dos segredos — somente pode ser adquirida pessoalmente. É um processo muito íntimo.

A quarta função do treinamento é ajudar os atores a adquirir auto-expressão. Este gênero de treinamento se especializa em trazer o íntimo para fora — ele está mais interessado em psicolo-



4-5. Em cima interpretação de um texto dramático, *Marat Sade*, de Peter Weiss (1964), numa montagem de Peter Brook. Transmissão de um texto de representação: abaixo a dançarina balinesa Swasti Widjaja Bandem ensinando sua filha Ari.

6-7. Em cima, transmissão do segredo: página do manuscrito de Zeami, o fundador do teatro Nô, sobre a interpretação de papéis femininos. Os tratados de Zeami, escritos no século XV, permaneceram um segredo mantido pelas famílias de atores do Nô até o começo do século XX. Em baixo, auto-expressão: treinamento "plástico" de Ryszard Cieslak (1971), um dos atores mais representativos do Teatro-Laboratório de Grotowski. A seu lado está Tage Larsen, que iniciava seu trabalho no Odin Teatret.

gia do que em comportamento, e está presente no trabalho de Grotowski, de Stanislavski e do Actor's Studio. A expressão pessoal está intimamente entrelaçada na interpretação de textos dramáticos. Assim temos o Hamlet de Olivier, Burton, Brando, Langella, mas não o Hamlet da Inglaterra ou da América ou do Canadá. O ator atravessa o papel. Este tipo de ator não adiciona ou varia um papel fixado, mas se mostra a si mesmo no papel atravessando-o. O ator exige mais da realidade que do papel. O papel existe mais como texto dramático do que texto de representação. A expressão pessoal do ator é torcida e misturada na interpretação do texto escrito. O texto assume um sabor pessoal e desse modo as platéias desfrutam tanto o sentido de um ato coletivo quanto a participação numa revelação privada.

A quinta função do treinamento é a formação de grupos. Numa cultura individualista como a euro-americana, o treinamento é necessário para sobrepujar o individualismo. A expressão do grupo com variações individuais é a norma no Japão e na Índia. Ela deve ser aprendida na Europa e na América. Interculturalmente, há dois tipos de treinamento de grupo. Nas culturas individualistas, os grupos são formados para resistir contra a corrente principal. Em culturas com tradições de representações coletivas o grupo é a corrente principal. O grupo é biológico ou sociológico. Seus vínculos são muito fortes. E o seu líder é um "pai" ou uma "mãe", que ensina as "crianças". Os grupos fundem-se na mais forte fidelidade que uma cultura pode oferecer. É por isso que os grupos euro-americanos às vezes parecem famílias, religiões ou células políticas.

Deixe-me agora resumir essas cinco funções do treinamento: 1. interpretação de um texto dramático; 2. transmissão de um texto de representação; 3. transmissão de segredos; 4. auto-expressão; 5. formação de grupo.

Em iniciações rituais ou *training crise*, que trabalham por meio do isolamento dos iniciantes e de suas experiências cotidianas, segregando-os enquanto suportam duras provas depois das quais são reintegrados na comunidade, estas duras provas são realmente treinamento. Ensinam-se aos iniciantes o espetáculo, o conteúdo das tradições, as técnicas sacras. Este "treinamento de duras provas" traz junto a *expressão de grupo*, a *transmissão dos segredos* e a *transmissão de textos de representação*. A iniciação não é distante das técnicas usadas por Grotowski.

Este texto de Richard Schechner é um trecho de palestra feita por ele na Universidade de Toronto, Canadá, 1981. Publicado como "The Performer: training interculturally" "O ator: treinamento intercultural" in *Between Theatre and Anthropology (Entre teatro e antropologia)*, University of Pennsylvania Press, 1985.

8. Formação de grupo: Roberta Carreri treinando no Odin Teatret (1974).

O TREINAMENTO E O PONTO DE PARTIDA

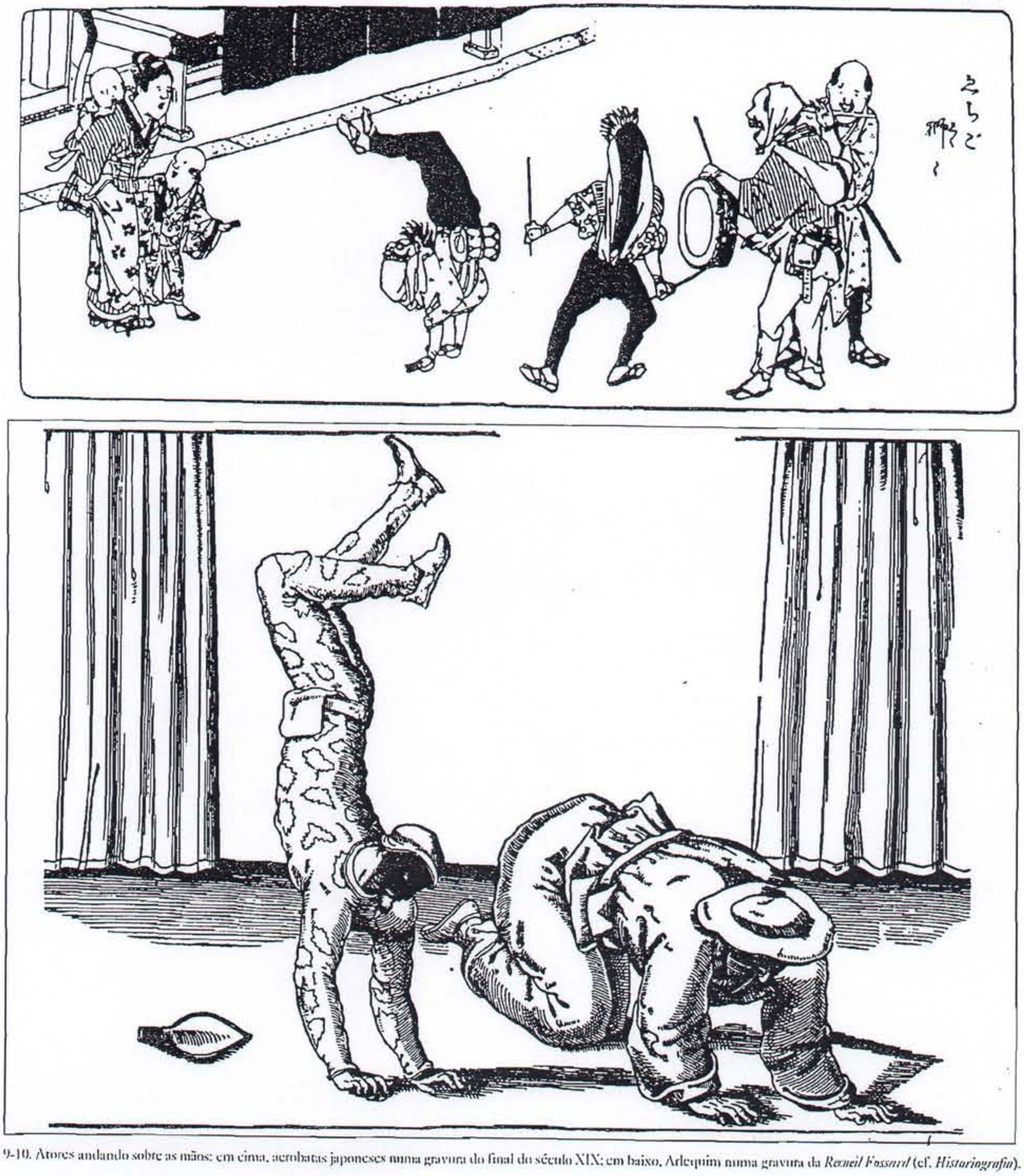
NICOLA SAVARESE

É o primeiro dia de trabalho de uma pessoa que determina o significado de sua jornada no teatro.
(Eugenio Barba, *Além das ilhas flutuantes*)

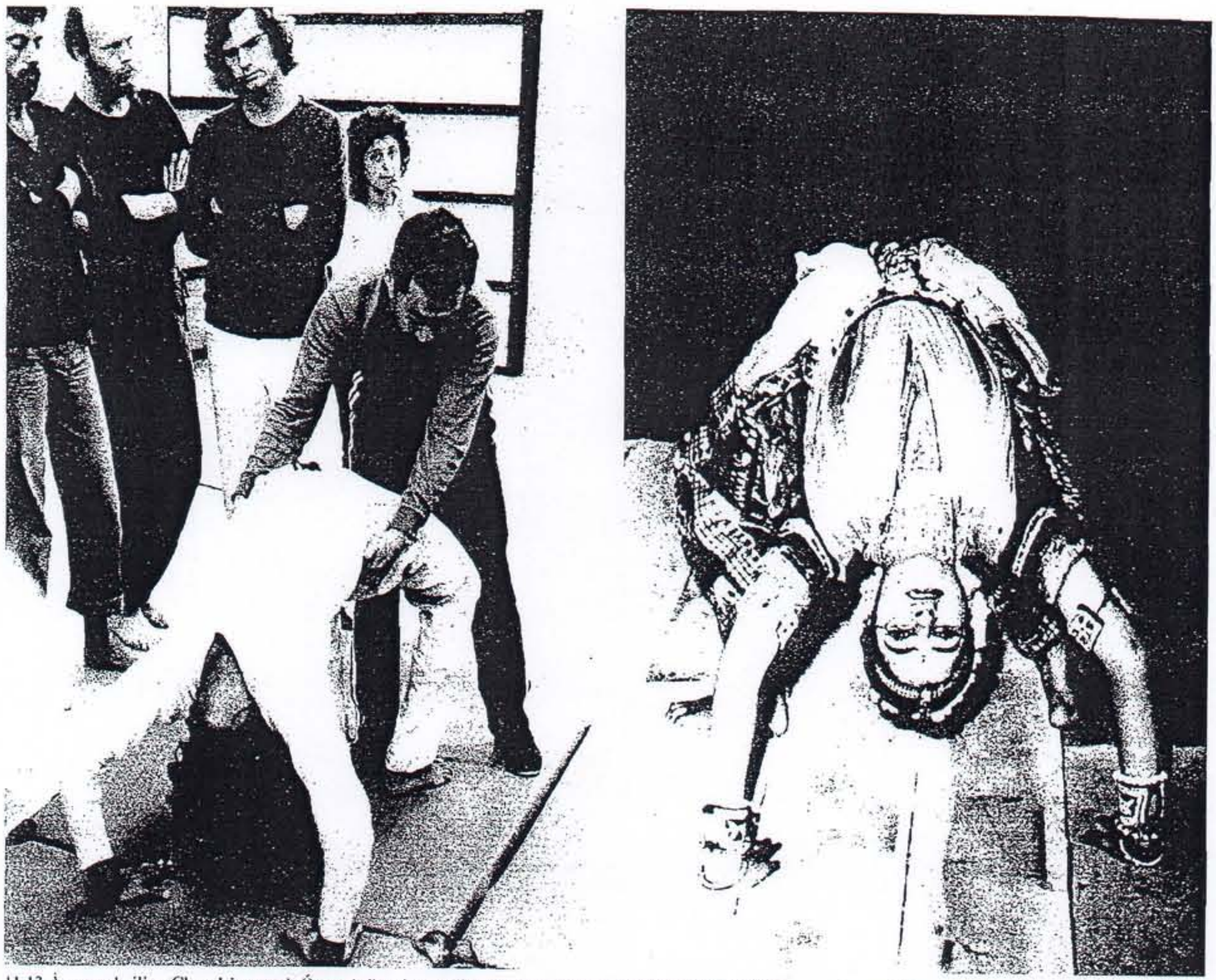
Considerações preliminares

Contrário do que se possa pensar, os atores orientais não têm um verdadeiro e próprio treinamento: começando logo na infância, aprendem uma partitura de representação imitando um mestre e repetem-na até que a tenham dominado perfeitamente e possam representá-la sozinhos ou ligá-la a outra partitura sem se confundir. Assim, o aprendizado acontece com a acumulação de partituras e, geralmente, termina por determinar os papéis ou tipos de papéis mais adequados para as qualidades físicas e estéticas do ator. O tempo do aprendizado assegura a qualidade do resultado; porque as representações têm sido repetidas durante séculos, as partituras se tornaram mais elaboradas e sua execução exata é garantida pela transmissão de uma tradição viva de pai para filho.

O mesmo deve ter acontecido nas famosas "famílias de arte" dos atores europeus, mas a pedagogia foi indubitavelmente diferente, baseada primariamente no texto, apesar de não excluir o movimento e a mímica. Os jovens aprendizes começam com um pequeno papel e assumem papéis maiores e mais importantes gradualmente, conforme vão tornando-se mais experientes. Os atores representavam uma peça e ensaiavam a seguinte ao mesmo tempo, até que construíssem um repertório extenso. Seus atributos físicos e dons naturais eram tão importantes quanto o tempo em determinar a qualidade das represen-



9-10. Atores andando sobre as mãos: em cima, acrobatas japoneses numa gravura do final do século XIX; em baixo, Arlequim numa gravura da *Recueil Fossard* (cf. *Historiografia*).



11-12. À esquerda, Tsao Chun-Lin, ator da Ópera de Pequim, auxiliando um participante na ISTA de Bonn (1980) a encontrar a posição correta para a "ponte". À direita, Sanjukta Panigrahi, a dançarina Odissi, fazendo a "ponte" durante sua aprendizagem.

tações. Deveríamos observar que tanto para os atores orientais quanto ocidentais estamos nos referindo aqui a situações-padrão; as exceções são uma história completamente diferente.

No Ocidente, não foi antes do começo do século XX que a necessidade da preparação do ator desvinculada de sua produção foi afirmada. Isto aconteceu em reação aos conservatórios e escolas do século XIX, que tinham institucionalizado o treinamento do ator descrito acima, baseado no ensino de textos e na elaboração de papéis. A preparação profissional, estudo e treinamento, e a invenção da pedagogia do ator são inovações revolucionárias iniciadas pelas escolas e pelos ateliês que priorizavam a formação do ator independentemente dos espetáculos (cf. *Aprendizagem: exemplos ocidentais*).

O conceito e a prática do treinamento do ator foram consideravelmente desenvolvidos por Grotowski e seu Teatro-Laboratório de Wroclaw nos anos 60. Desde Grotowski, a palavra "treinamento" tornou-se parte integral do vocabulário do teatro ocidental e não se refere somente à preparação física ou profissional. A finalidade do treinamento é tanto a preparação física do ator quanto seu crescimento pessoal acima e além do nível profissional. Ele lhe dá um modo de controlar seu corpo e dirigi-lo com confiança, a fim de adquirir *inteligência física*.

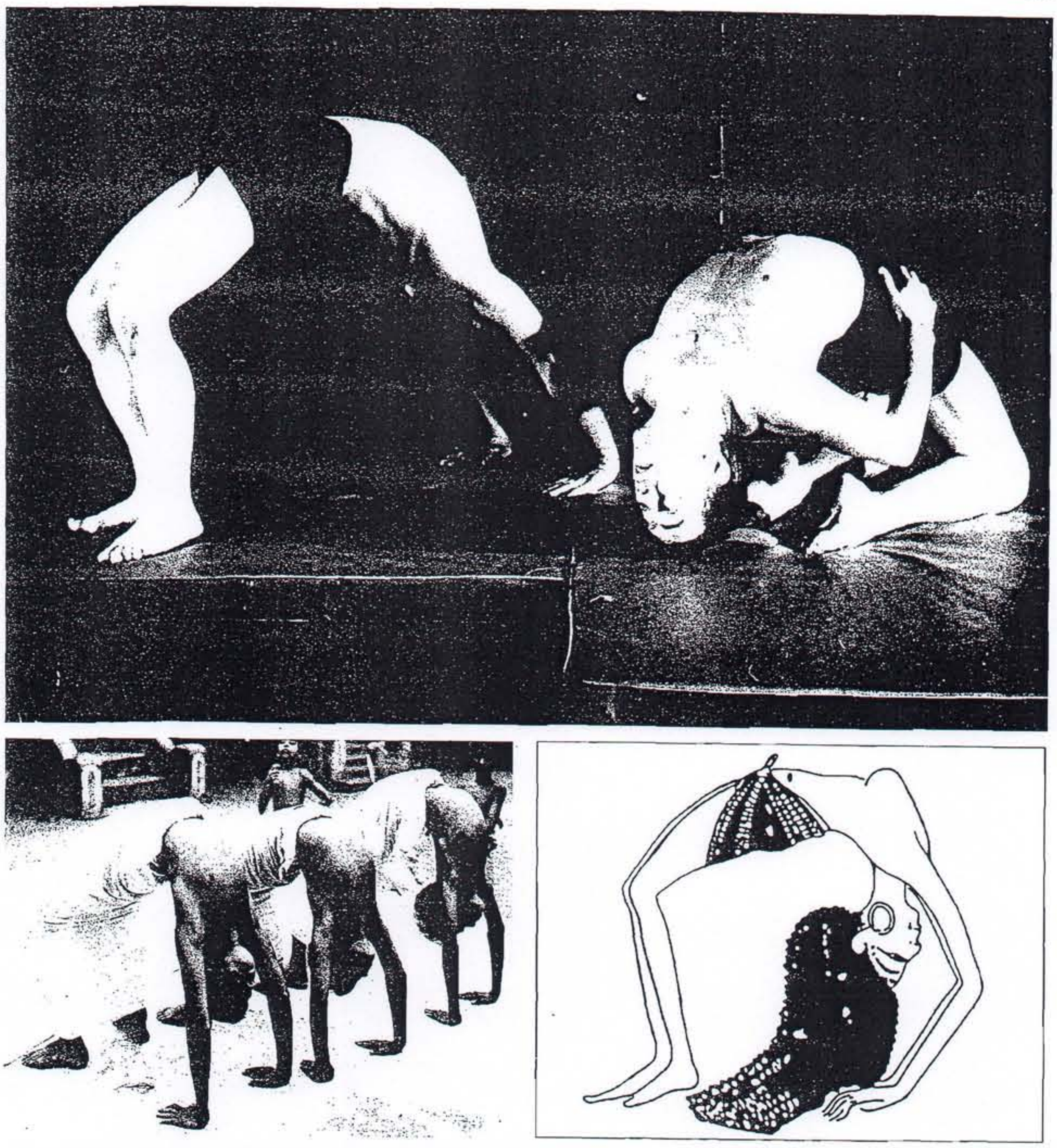
A profunda entrega que tal processo implica, assim como os resultados obtidos pelos atores no laboratório de Grotowski, teve tremendas repercussões na maneira de pensar o treinamento e a técnica do ator. Entretanto, condicionado pelo fenômeno do conhecimento indireto e pela maneira como o conhecimento é disseminado, terminou-se por dar mais atenção à forma de treinamento e menos ao seu conteúdo. E assim nasceu o mito do treinamento e exercícios físicos. Nos grupos de teatro autodidatas e autônomos, o treinamento tornou-se a chave indispensável para a arte do ator. Mas o treinamento somente pode cumprir esta função se seus aspectos mais complexos e mais profundos são compreendidos. Hoje, o problema do treinamento é que muitas pessoas pensam que são os exercícios que desenvolvem o ator, quando, de fato, eles são apenas parte tangível e visível de um processo maior, unitário e indivisível. A qualidade do treinamento depende da atmosfera do trabalho, dos relacionamentos entre indivíduos, da intensidade das situações, das modalidades de vida do grupo. Como Eugenio Barba coloca,"a temperatura do processo é que é decisiva e não tanto os exercícios em si".

Essas estavam entre as primeiras descobertas feitas pelo Odin Teatret de 1964 a 1966, quando a pesquisa sobre treinamento físico foi efetuada no Teatro-Laboratório de Grotowski na Polônia e no Odin Teatret na Dinamarca. Depois estas descobertas se espalharam lentamente pelos Estados Unidos via Grotowski e pelo res-to da Europa e América do Sul via Eugenio Barba e seus atores.

Modelos de exercícios

O treinamento, como o elaborado no Ocidente por mestres como Grotowski e Barba, passou por um processo de desenvolvimento. A princípio, o ator aprendeu a dominar fragmentos de exercícios ou modelos, até que foi capaz de usá-los para modelar suas energias. No fim de um certo período de tempo, dependendo das habilidades individuais do ator e da "temperatura do processo", ele não estava mais executando exercícios aprendidos, mas controlando algo mais completo e mais profundo: os princípios que tornavam vivo o seu corpo no palco.

Mais uma vez, esses são os princípios de equilíbrio, de oposi-



13-15. (Em cima) A "ponte" nos exercícios de treinamento no Teatro-Laboratório de Grotowski. O ator à direita é Ryszard Cieslak. Em baixo, à esquerda, alunos de Kathakali na Escola Kalamandalam (Kerala, Índia) no exercício da "ponte"; em baixo, à direita, dançarina egípcia: desenho numa pedra encontrada na *Saqqara mastaba*.

ção, de variações de ritmo e intensidade (como Decroux diria, "dínamo-ritmo"), que se tornam uma espécie de segundo reflexo condicionado, sob cuja base o ator pode construir sua força e habilidade para atrair a atenção do espectador. É também por esta razão que qualquer exercício pode ser usado, desde que respeite certas regras elementares.

É, portanto, interessante observar que um dos primeiros exercícios usados por Grotowski e Barba, a "ponte", é também um dos primeiros exercícios preliminares aprendidos pelos atores orientais (Figs. 11, 12 e 14), no Kathakali, na dança Odissi e na Ópera de Pequim. É preciso aprender como moldar a coluna vertebral, como fazê-la trabalhar contra sua tendência natural em se inclinar para a frente, de modo que ela possa ser o leme que dirige e orienta o resto do corpo. Isto é feito friamente por meio de exercícios, sem excluir a possibilidade de dar-lhes uma dimensão de representação, usando-os num espetáculo, como se vê na gravura em pedra de uma antiga dançarina egípcia (Fig. 15). Mas, como dissemos, o objetivo do treinamento não é utilitário, pelo menos diretamente. A "ponte", apoio do corpo nas mãos etc., são as bases para o desenvolvimento de qualquer forma de treinamento, mas especialmente treinamento num contexto acrobático.

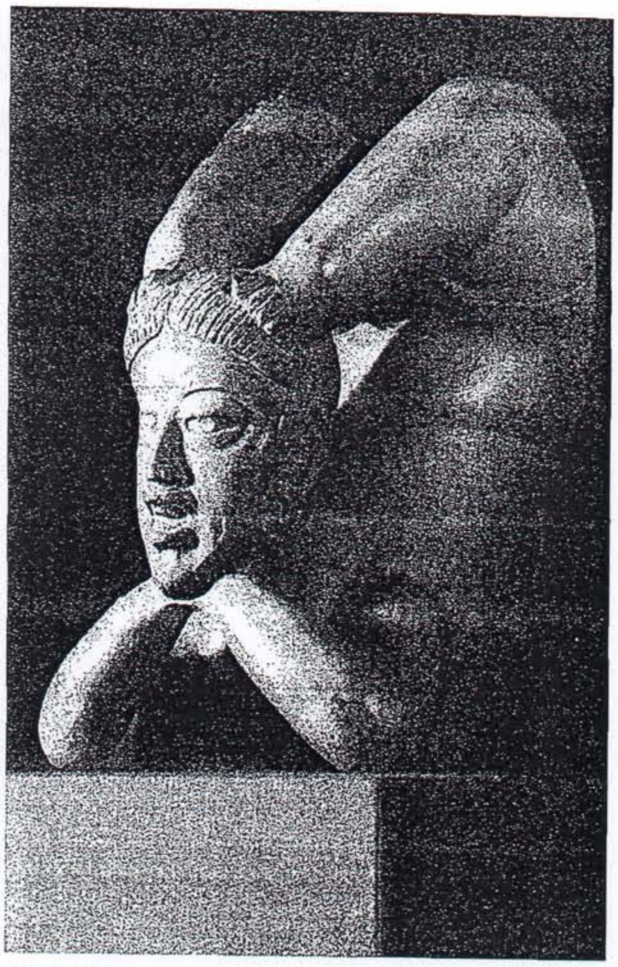
Acrobacias

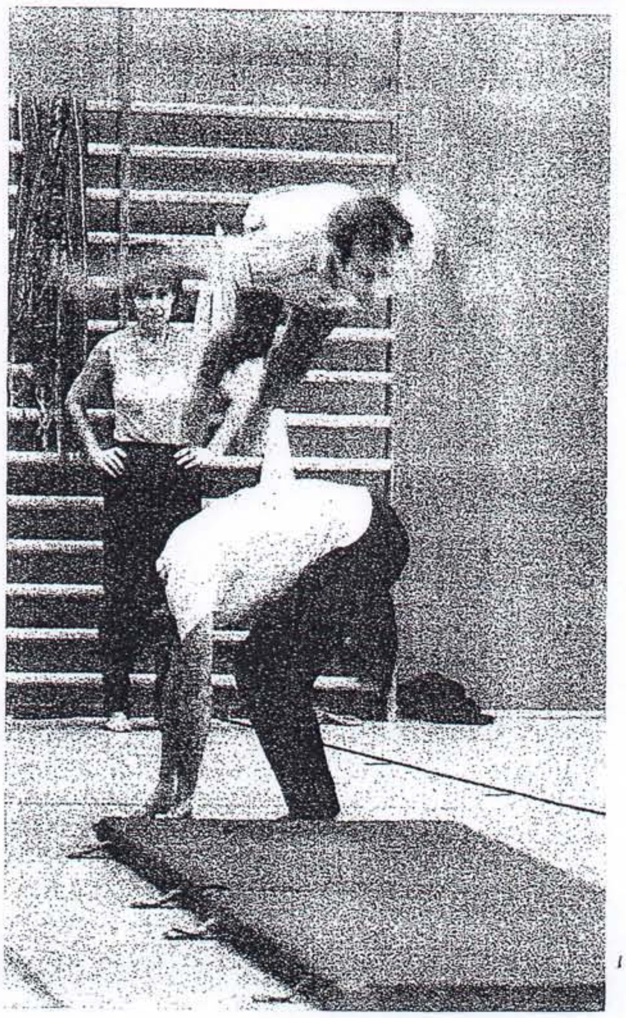
Quando se assiste a uma representação do Kabuki ou da Ópera de Pequim fica-se impressionado pela virtuosidade física dos atores. A verdadeira acrobacia ergue os corpos e faz com que eles voem acima do chão com leveza extrema. A música, as roupas e os acessórios tornam essas ações mais espetaculares, mas o que mais atrai a atenção é a repetição exagerada e inesperada desses exercícios acrobáticos. Então, para nossa grande surpresa, o ator se levanta e, da maneira mais natural possível, fala sem dar o menor sinal de estar perdendo o fôlego. Com freqüência, há duelos perfeitamente coordenados ou cenas de batalhas, ou saídas e entradas onde as acrobacias são usadas por uma personagem para anunciar sua presença física. Outras vezes a acrobacia sublinha passagens no diálogo ou, então, interrompe a ação de uma cena de passos lentos com um efeito surpresa.

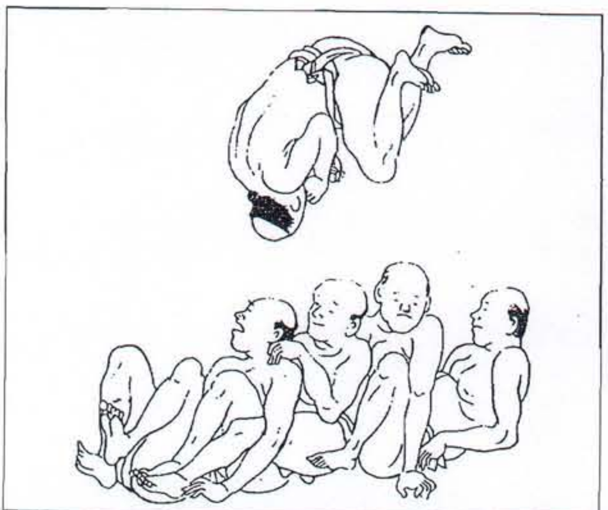
Examinando este fenômeno mais de perto compreende-se que ele é realmente um processo de uma *ação retórica*. No teatro chinês, a heroína é freqüentemente atacada por inimigos que a ameaçam por todos os lados. Mas como é impraticável trazer exércitos inteiros ao palco, ela repele *sozinha* o ataque. E assim a vemos desviando as flechas e lanças arremessadas por inúmeros assaltantes, literalmente usando suas mãos e pés, seus cotovelos, ombros e costas.

No teatro Kabuki, o heróico samurai não se humilharia tanto para lutar com atacantes de posição inferior. Um simples gesto do samurai inicia uma reação em cadeia de quedas fatais entre as fileiras de seus inimigos. Novamente aqui a *ação retórica* é respeitada fisicamente. É como se Hamlet estivesse expressando sua famosa dúvida com uma série de saltos perigosos. Tal interpretação talvez estivesse fora de lugar na tradição ocidental, mas daria ao espectador, sem aborrecê-lo, uma idéia da dimensão física do dilema de Hamlet. Será que tal maneira de representar é concebível no Ocidente? A história do teatro russo no começo do século XX mostra que isso já foi feito.

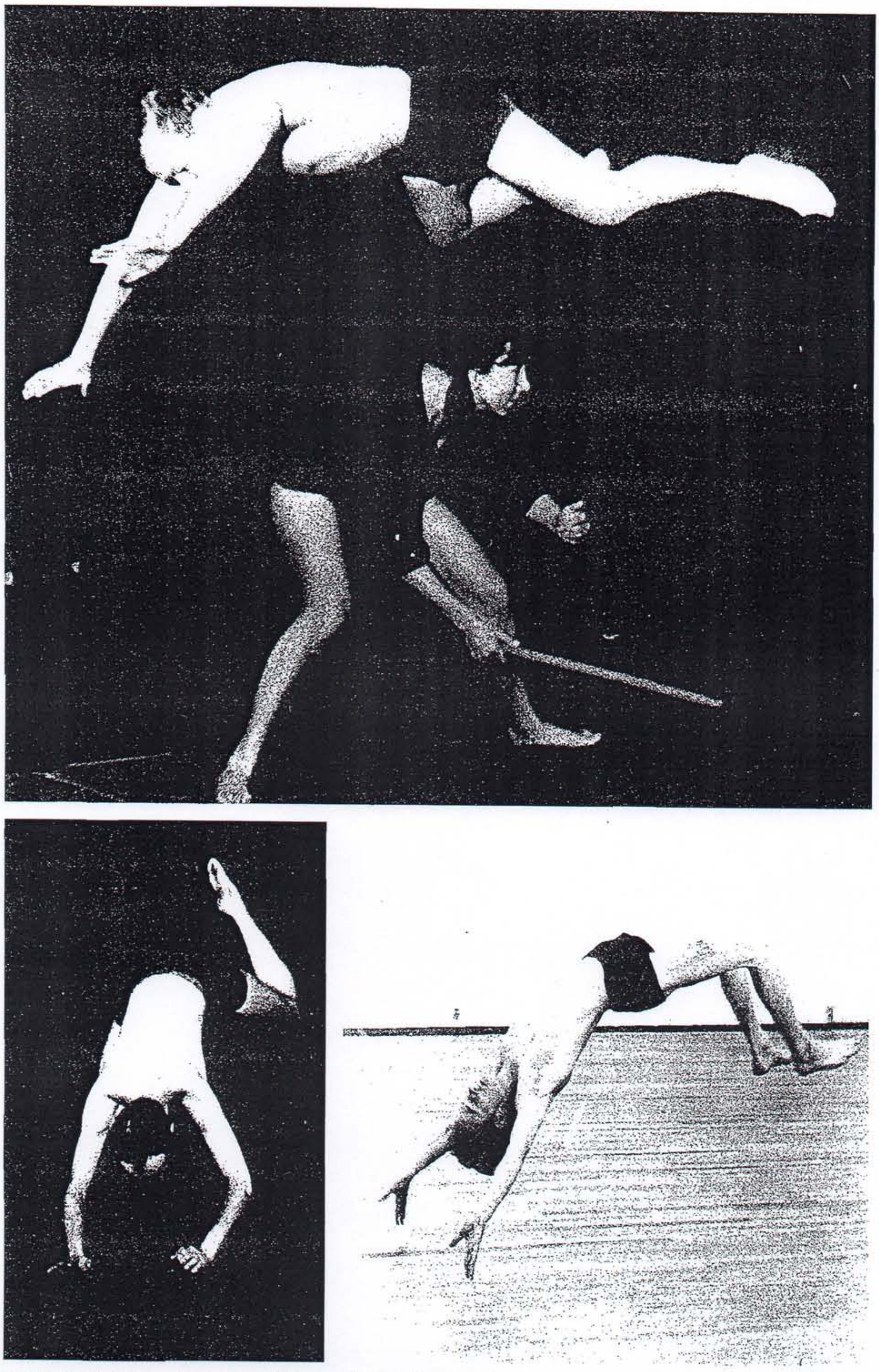
Muitas fontes de inspiração convergem no treinamento: o teatro oriental tem contribuído com sua dinâmica e mais diretamente com os exercícios acrobáticos do teatro chinês e do indiano. A influência desses elementos é óbvia no teatro de Grotowski e de Barba, mas essas elaborações não deveriam nos fazer esquecer um aspecto essencial dessas técnicas de virtuosidade: não é apenas uma questão de aprender a dar saltos mortais, mas a de confrontar um inimigo potencialmente muito mais perigoso. O exercício acrobático dá ao ator a oportunidade de testar a sua força. A princípio, o exercício é usado para ajudá-lo a sobrepujar o medo e a resistência, a ultrapassar seus limites; depois, ele se torna um meio de controlar energias aparentemente incontroláveis, de encontrar, por exemplo, os contra-impulsos necessários para cair sem se ferir ou de planar no ar em desafio à lei da gravidade. Acima e além do exercício, essas conquistas encorajam o ator: "mesmo que eu não faça isso, sou *capaz* de fazê-lo". E no palco, por causa do seu conhecimento, o corpo torna-se um *corpo decidido* (cf. *Antropologia Teatral*).







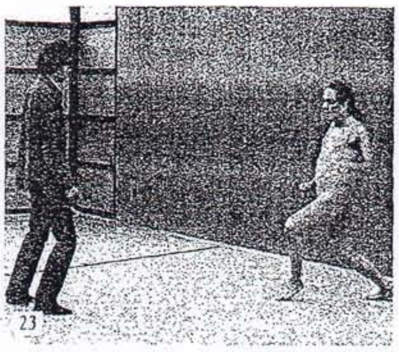
16-19. (Em cima) Acrobata: escultura de Tlatilco (Museu Nacional de Antropologia Cidade do México). À direita, atores e diretores na ISTA de Bonn (1980) durante uma sessão prática de exercícios acrobáticos. Em cima, exercícios acrobáticos do ator de Kabuki numa estampa do século XVIII.

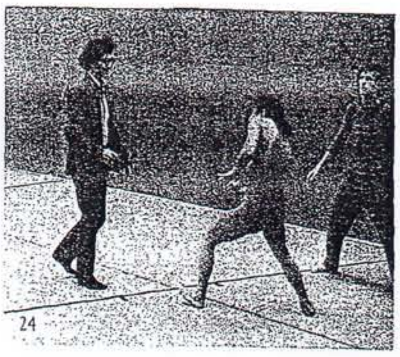


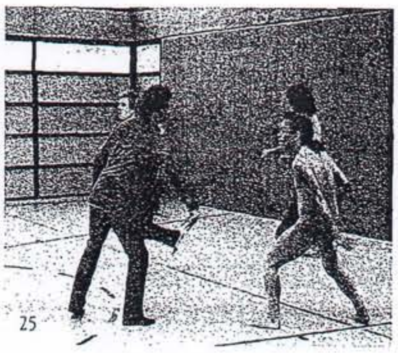
20-22. Em cima e abaixo, à esquerda, treinamento acrobático nos anos iniciais do Teatro-Laboratório de Grotowski (1963). Em baixo, à direita, o ator Torgeir Wethal, do Odin Teatret, fazendo um exercício acrobático durante sua aprendizagem (1965).

Treinamento com o mestre

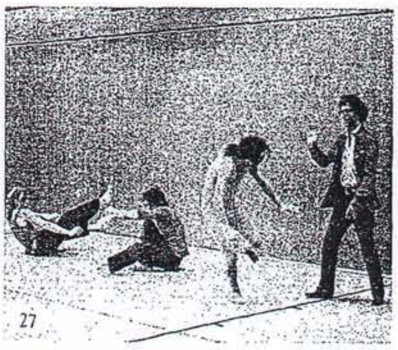
Geralmente, não se vê um diretor trabalhando no treinamento; é igualmente raro Eugenio Barba fazer isso. Neste caso (Figs. 23-30), o diretor não está ensinando nenhum tipo de exercício, mas está tentando fazer o ator compreender que ele deve reagir com seu corpo todo: ele não deve *se limitar* apenas ao exercício em si, mas deve encontrar resistência ou estar pronto para encontrá-las (Figs. 31-33). Um relacionamento é estabelecido, em que o diretor detém o ator ou o deixa ir (Fig. 34), ou vice-versa, o ator sustenta-se a si mesmo, mas ao mesmo tempo deve estar pronto para evitar a queda (Fig. 40). Ou, quando o diretor o auxilia na "ponte" e depois o ergue (Figs. 35-38), ele tenta seduzi-lo para a ação e o obriga a se levantar por si (Figs. 40, 41). Esta é a dinâmica que fundamenta a relação: ensinar um ritmo com ações específicas, criar obstáculos com os quais o ator deve se confrontar fisicamente de forma contínua, deixando-o ir por si só.

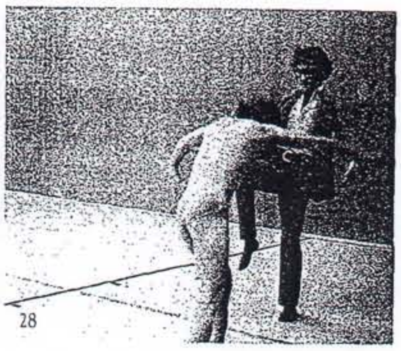

23

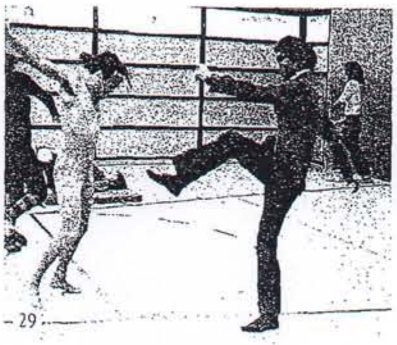

24

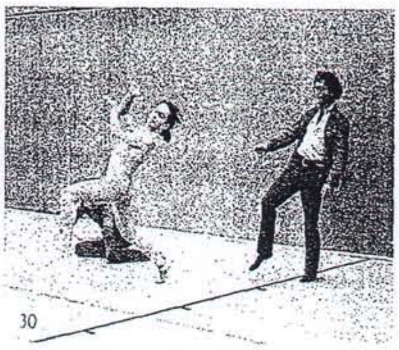

25

26

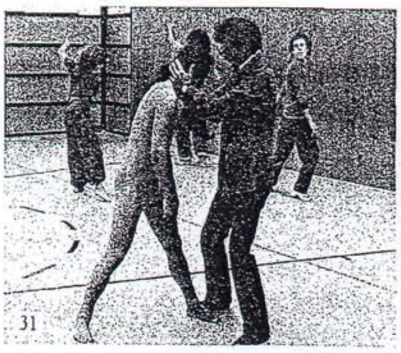

27

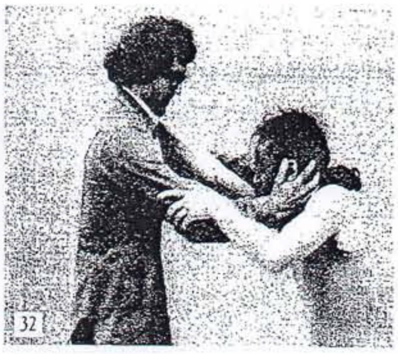

28

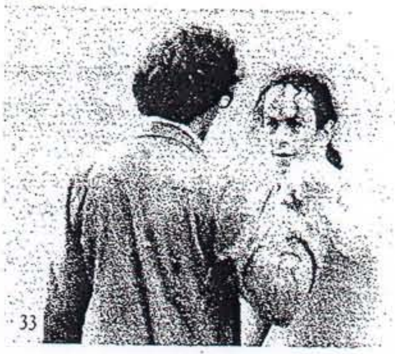

29

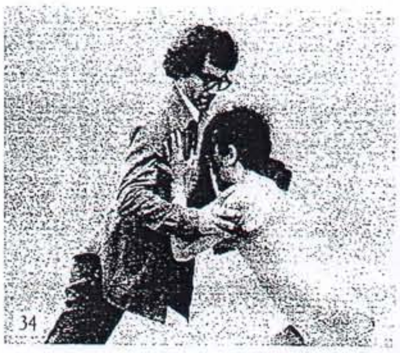

30

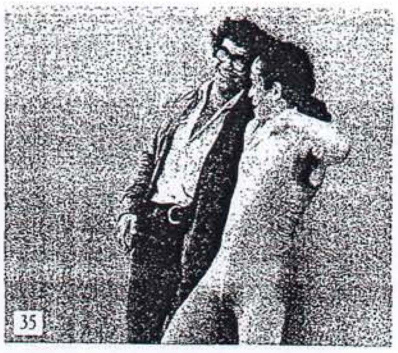
23-42. Eugenio Barba dirige o treinamento do ator colombiano Juan Monsalve, *fazendo-o reagir* e desenvolver um ritmo através de ações precisas (ISTA de Bonn, 1980).

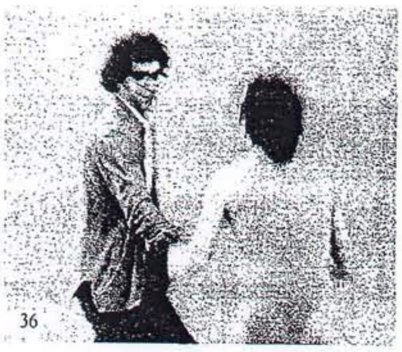

31

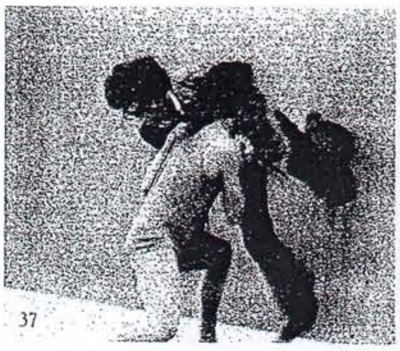

32

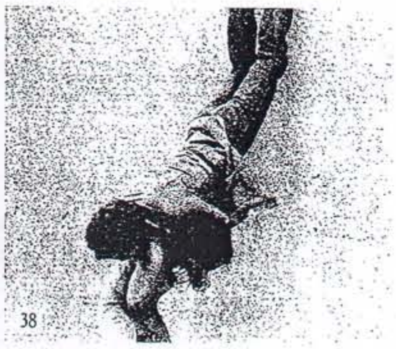

33

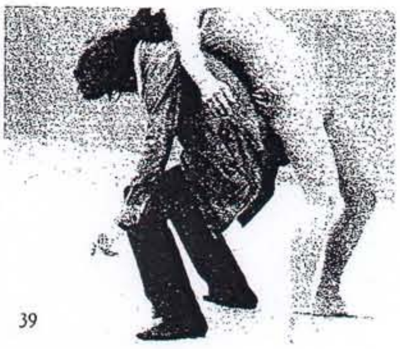

34

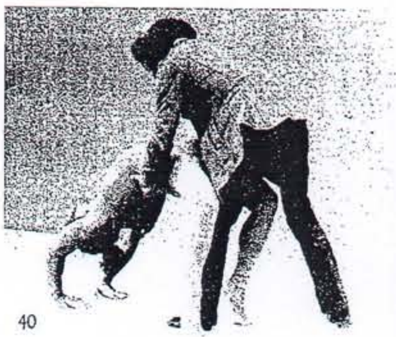

35

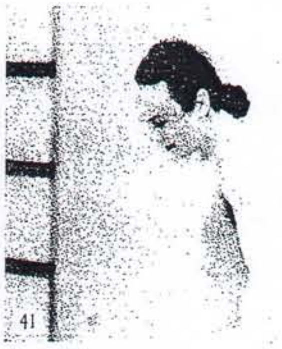

36

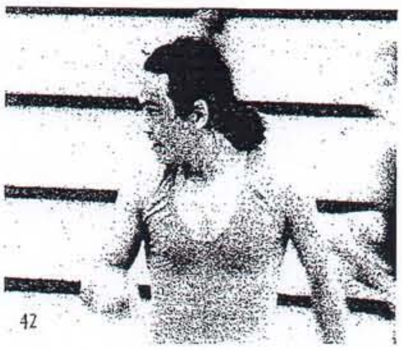

37


38


39


40


41


42

VISÕES

VISÃO DO ATOR E VISÃO DO ESPECTADOR

FERDINANDO TAVIANI

I

A investigação histórica e teórica do teatro tornou-se particularmente útil e fascinante porque, neste campo, mais do que em outros, estamos continuamente nos confrontando com a interação entre realidade e aparência. Muitas das visões difusas e aparentemente óbvias sobre o teatro e sua história são de fato devidas a uma inversão ótica.

Uma dessas visões poderia ser assim resumida: o melhor teatro ocorre quando uma união íntima é criada entre o ator e o espectador, quando ambos sentem da mesma maneira, ou quando um deles transmite completamente ao outro o que está pensando ou experimentando. Um corolário: para fazer bom teatro deve-se ter coisas interessantes a dizer e deve-se saber como fazê-las ser compreendidas pelo espectador. Ou: deve-se aprender como sentir profundamente e ser capaz de transmitir sua emoção ao espectador.

Essas visões não são nem transformadas nem corrigidas por aquela outra visão que diz que a força do teatro é devida à sua ficção e à nossa ciência da ficção. A ficção que é aceita e da qual se está ciente é contida por meio da realização da união do ator e do espectador, essa comunicação perfeita, emocional, racional e artística que, de acordo com o *senso comum*, é fundamental a todos os grandes teatros.

Acredito que o *bom senso* demonstra exatamente o oposto: é a divergência, a não-ligação ou até a falta mútua de percepção entre a visão do espectador e a visão do ator sobre o mesmo espetáculo, o que torna a arte teatral uma arte e não uma imitação ou uma réplica do conhecido.

Seria possível demonstrar que esses momentos exaltados que se tornaram exemplos legendários de comunhão entre o ator e o espectador são momentos em que, apesar de uma forte conexão entre eles, há uma enorme diferença entre a visão do espectador e a do ator. Num grande teatro — ou, mais simplesmente, no teatro que trabalha — os atores e os espectadores se encontram num simples espetáculo que tem esta característica: quanto mais o espetáculo os liga sem obrigá-los a consentir, mais rico ele é.

Em resumo, o simples senso comum obriga-nos a reconhecer que *compreender* um espetáculo não significa somente ver o que seus autores (atores, diretor, dramaturgo...) colocaram nele, e que compreendê-lo profundamente não significa descobrir o que estava oculto profundamente dentro dele, mas, antes, fazer descobertas durante uma jornada cuidadosamente estudada.

Isto equivale a dizer que *tornar compreensível* um espetáculo não significa planejar descobertas, mas esboçar, projetar represas ao longo das quais o espectador e a sua atenção navegarão, e então fazer uma vida minúscula, multiforme, imprevista, aparecer nessas represas. Os espectadores serão capazes de imergir seu modo de ver esta vida e de fazer *suas* descobertas.

II

Numa coleção de histórias publicada em 1887, H. G. Wells conta *A triste história de um crítico dramático*: um jornalista que nunca estivera num teatro é indicado como crítico de teatro por seu superior. "Precisamente porque você nunca se interessou pelo teatro, precisamente porque você não tem preconceitos", seu superior lhe explicou. O jornalista vai ao teatro pela primeira vez e fica estupefato. Ele comete o erro natural de supor que é intenção do ator representar seres humanos. Primeiro o jornalista fica assombrado e, depois, indignado por causa do modo como o comportamento cotidiano é reproduzido e exagerado. Ele vê os gestos de todo dia, a etiqueta de uma educação comum readaptada para o palco e reproduzida com graça. As normas educadas que os atores reproduzem com seu comportamento cênico são as da classe social à qual pertence o espectador. Cada espectador compreende perfeitamente bem o significado de cada gesto que o ator faz. Cada ator sabe como ser perfeitamente transparente para os espectadores.

Wells trata tudo isso como um exemplo singular de degradação. Apesar da sua indignação, o pobre crítico de teatro experimenta quão contagiosos são os gestos do ator, ele os reconhece em si mesmo, compreende que "eles" (os atores) respiram como ele respira, e ele mesmo começa a respirar como "eles" respiram, isto é, pouco a pouco ele começa a exagerar sua maneira cotidiana de se comportar. Ele pronuncia certas frases como "eles" as pronunciam. Ele se move como "eles" o fazem.

Mesmo assim a história tem uma ambientação realista, sua trama é típica de muitas histórias de ficção científica: um homem sendo capturado por um povo de "replicantes".

Joseph Conrad, um dos melhores amigos de Wells, escreveu para Edward Garnett em março de 1908: "Tenho horror mórbido do teatro, e está se tornando pior. Não consigo entrar nesse local de infâmia. Não é um horror ao drama: é um horror à atuação".

O significado tanto da história de Wells quanto das afirmações de Conrad parece paradoxal. Elas refletem, entretanto, num estado quase puro e como visões pessoais, de uma maneira clara e incisiva, uma visão que é encontrada através da história do teatro, seja numa forma negativa (daí a idéia da infâmia do ator), seja numa forma positiva, como estética. Não é possível que como parte de toda reflexão estética sobre o teatro exista, implícita ou explicitamente, uma ansiedade relativa ao horror que o teatro pode tornar-se quando o homem não é nada mais que a cópia do homem?

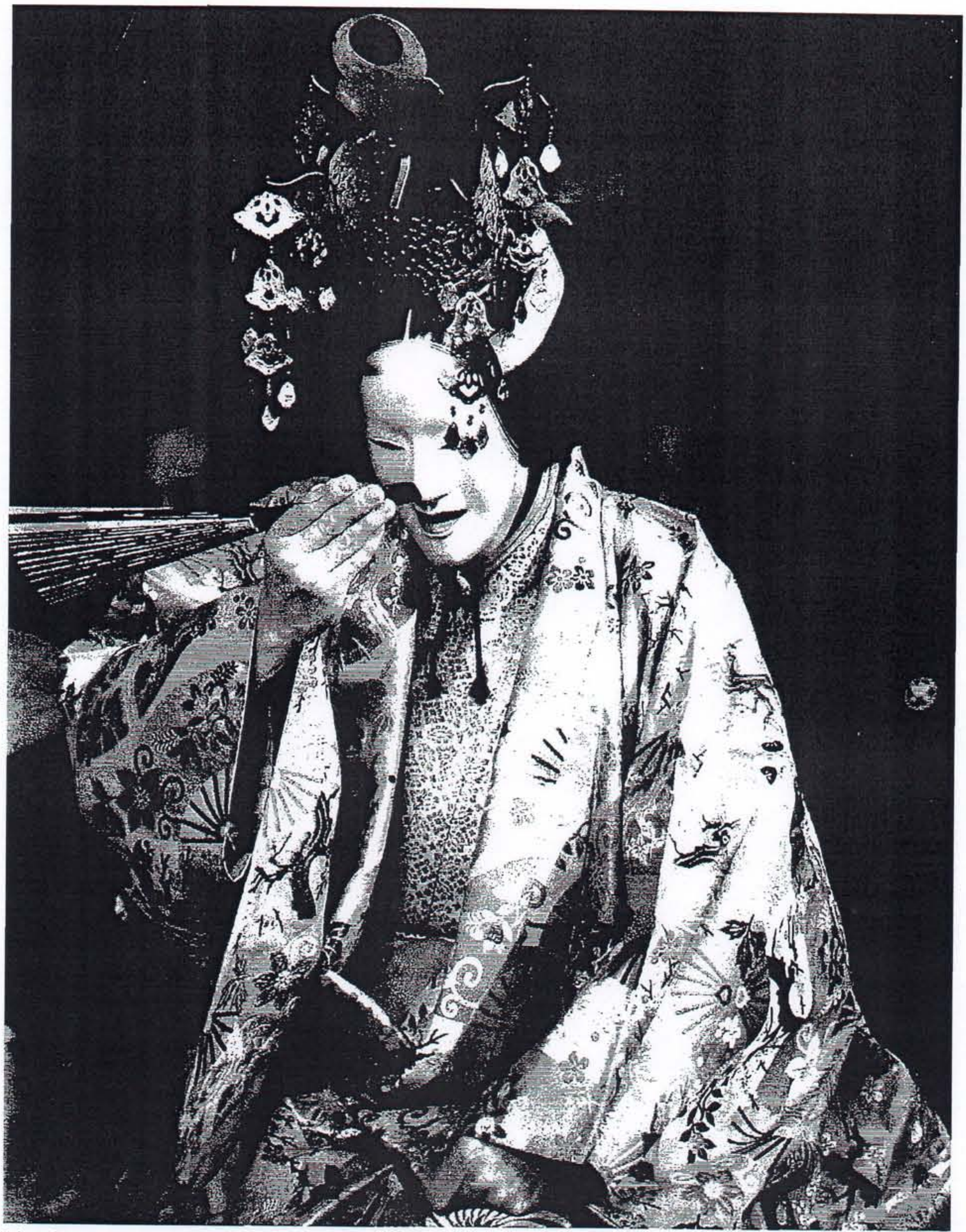
III

As imagens do ator que encontramos em Diderot e Artaud, as visões de ator criadas por Stanislavski, Craig ou Brecht, Meyerhold ou Grotowski e, acima de tudo, o que os grandes atores e dançarinos conseguiram provam que a arte do teatro é sempre um mimetismo que supera a si mesmo. Este é um caso particular de uma divergência mais geral entre a visão do ator e a do espectador.

Parece que, se aceita a idéia de que há uma distância entre a visão do espectador e a dos que construíram o espetáculo, então será o significado deste último que será arriscado. E há muitas ambigüidades relativas ao significado de um espetáculo. Essas ambigüidades não são sérias quando se examina o fenômeno teatral *a posteriori*. Elas se tornam extremamente sérias, entretanto, quando são examinadas *a priori*, do ponto de vista dos construtores do teatro e do processo artístico.

IV

O problema do "significado" de uma representação é um engodo: ele oculta uma realidade mais complexa. A expressão comum "ter um significado" se adapta bem a situações nas quais uma coisa ou um signo têm o mesmo significado para todo mundo. Quando isso não ocorre, como é o caso das camadas menos superficiais da expressão artística, não se pode mais dizer que o trabalho *tem* ou *não tem um* significado. Neste caso deve-se



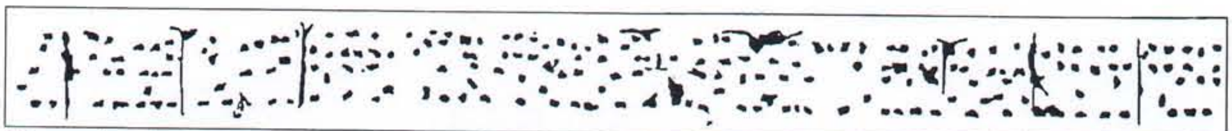
1. A arte do ver

... A lentidão do gesto possibilita todas as interpretações: por exemplo, a mulher deseja chorar e assim move suas mãos até os olhos; mas esta ação também pode ser a imagem da sua dor, que ela traz para mais perto, de modo a vê-la melhor. Ela parece retirar a água de suas lágrimas, o peso da dor, depois vem a retirada do cálice da amargura que ela bebeu, a abdicação da vida.

(Paul Claudel, *Journal*, fevereiro de 1923).

A arte da representação

Quando se chora no Nô, coloca-se a mão em frente ao rosto, mas isto não é para mostrar que se está chorando, é para secar as lágrimas. A ação é completamente neutra e consiste em secar lágrimas, nada mais. Não importa como se faz isso, alguns atores baixam seus olhos, outros olham para cima. A simples ação de secar lágrimas foi escolhida como paradigma para o ato de chorar. Todos os outros gestos necessários foram eliminados. (de uma entrevista com o ator Nô, Hideo Kanze, 1971)



2. Um exemplo paradoxal da dupla projeção do significado: a inscrição latina no arco romano em Orange (França). De acordo com a opinião comumente mantida pelos epigrafista, de 1866 a 1957, esta inscrição significou "AUGUSTI F DIVI IVLI NEPOTI AUGUST", mas recentemente muitos sábios decidiram que a "inscrição" nada mais é do que uma série de buracos, parte das grinaldas e ornamentações esculpidas no arco.

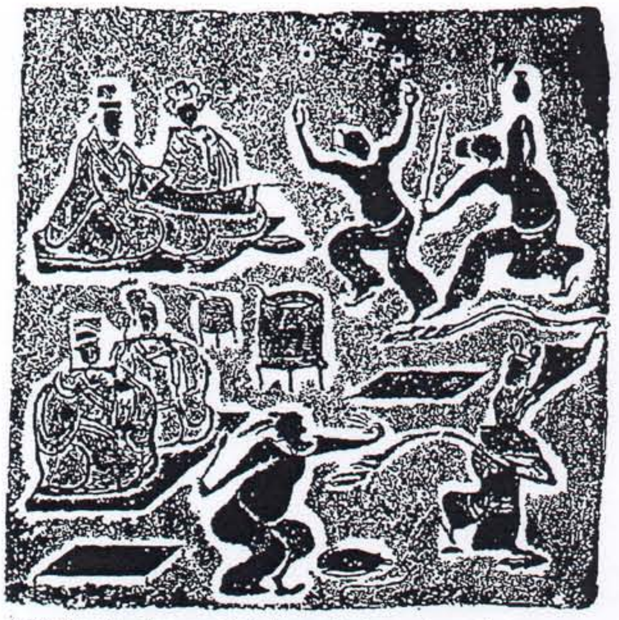
estar ciente de que as ações e as coisas não têm um significado, mas que elas podem ter um *grande número* de significados. Então, o problema é determinar até que ponto se deve tentar forçar um acordo entre os significados que algo possa ter para os que os construíram e os significados que eles podem ter para os que são seus espectadores.

Acostumados a considerar toda comunicação por um modelo de comunicação lingüística, também nos acostumamos a não dar muita importância ao fato de que um signo pode somente ser um signo para os que vêem como tal e pode ser visto por alguns como um signo e por outros não. Na língua uma palavra é compreendida como aquela palavra por todos os que falam a mesma língua. Mais ainda: com uma certa aproximação, o fato de uma palavra ser uma palavra — um signo — é compreendido até por pelos que não compreendem a língua, mas entendem que esse som particular deve significar *algo*, mesmo se eles não sabem o que isso significa. Não é necessário insistir aqui que uma palavra é um sinal "para alguém": é um sinal, de fato, para praticamente todo mundo, e é muito diferente dizer que ele é considerado universalmente como um sinal ou simplesmente dizer que isso é *por si só*.

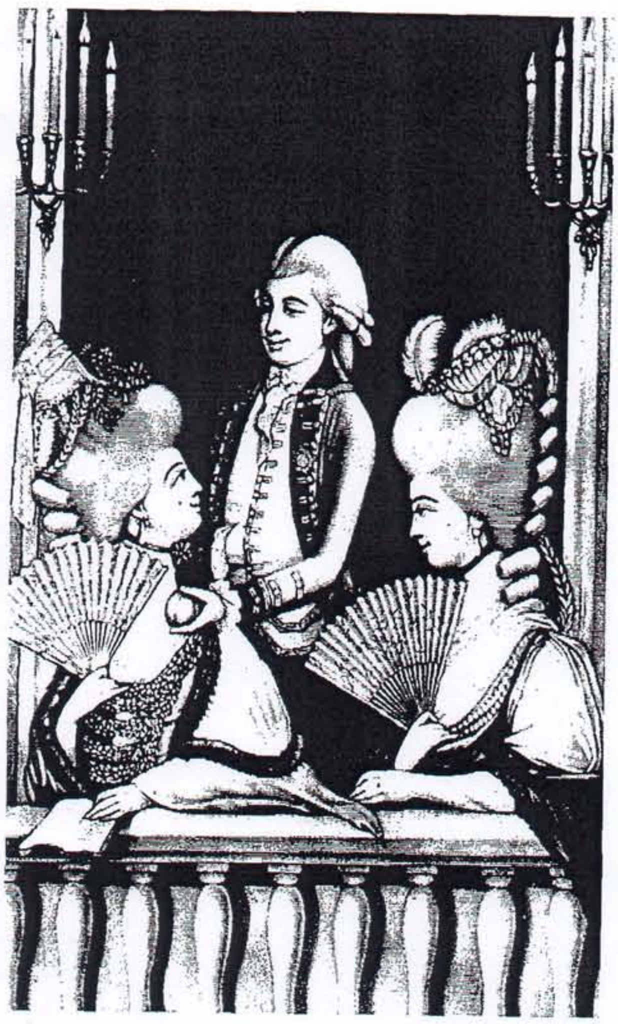
Mas o caso é muito diferente quando estamos tratando com situações que não são lingüísticas propriamente ditas. É verdade que uma representação teatral comunica algo aos espectadores por meio de sistemas diversos e complexos de sinais, mas um sinal neste caso não é um sinal em si e para si mesmo: é algo que *se pode tornar* assim. Não é somente algo que "toma o lugar de alguma coisa mais" e que assim lhe dá um significado, é algo — de acordo com Charles S. Peirce, o fundador da semiologia moderna — "que *aos olhos de alguém* assume o lugar de alguma coisa mais". "Aos olhos de alguém" é a maneira como Umberto Eco traduz o original "to somebody".

"Tudo pode ser considerado como uma coisa e como um sinal", essa afirmação foi feita por Bonaventura-da-Bagnoregio no século XIII.

É conhecimento comum que sob certas condições, no caso de tensão espiritual poderosa por exemplo, ou ansiedade, ou exaltação, começamos a considerar as coisas ao nosso redor ou as coisas que ocorrem como "sinais". Mas não acreditamos que eles sejam sinais aos olhos de toda gente. Se alguém pára de estar ciente de que uma coisa particular é um sinal *para si mesmo* e começa a pensar que é um sinal *em* e *para si mesmo*, pára de estar atento e torna-se supersticioso ou delirante.



3. O antigo espectador: um auditório de cortesãs observando prestigitadores em ação, há 1700 anos. Desenho tomado de um relevo de um túmulo na província de Szechwan, China.



4. O espectador elegante: *The Loge* (*O camarote*), gravura inglesa anônima de 1781 (Museu do Teatro, Londres).

No campo da representação é uma superstição pensar que essas coisas que se podem tornar "sinais" para o espectador e, portanto, podem referir-se a significados específicos, correspondem aos mesmos significados para os atores e para os outros autores da representação. É uma superstição, portanto, pensar que os vários elementos da representação que se podem tornar "sinais" devem ser desenvolvidos de um modo que leva em consideração um acordo entre os significados que eles têm para os espectadores e os significados que eles têm para os autores da representação.

Este acordo previsto e programado é certamente necessário para tudo que tem relação com o nível superior da representação: a superfície dos significados básicos, as zonas de convenções fundamentais, a interpretação. Mas não é verdade ou válido para o que é essencial: a vida multiforme de detalhes, de coisas, que transformam a representação numa arte. Neste nível as reações dos espectadores, as escolhas que eles fazem considerando uma coisa como *coisa* ou *sinal* são talvez imagináveis, mas não previsíveis. Por essa razão, o processo empreendido pelos que criam a representação não pode ser orientado excessivamente com respeito à visão do espectador e deve, portanto, ter suas próprias e independentes visões.

V

Quando os semiólogos analisam uma representação como um complexo de sinais variados e estratificados, eles examinam o fenômeno teatral pelo fim, pelo resultado. Não há nada a indicar, entretanto, que seu processo é de qualquer forma útil para os que devem começar pelo começo, isto é, pelos autores da representação, cuja meta final é o que a representação será aos olhos dos espectadores.

A mesma condição se aplica no caso de um crítico de teatro que analisa o conteúdo da representação e julga o valor de sua "interpretação". Até um crítico menos tradicional, que presta atenção cuidadosa à maneira como um espetáculo é construído por meio da combinação de suas diversas partes, mesmo ele sempre tem a *representação* como objeto da sua análise. O que ele analisa é a fase final do trabalho (do ponto de vista dos que o fizeram), que é também o ponto de partida para o processo dos espectadores.

É uma lógica delicada que nos leva a pensar que, sabendo como a representação funciona (ou tendo opiniões a esse respeito), também significa possuir os fundamentos necessários para fazê-la funcionar.

Mas deixe-nos examinar por um momento o verbo que acabamos justamente de usar: "funcionar". Associamos este verbo com a idéia de uma máquina e essa metáfora implícita, e às vezes inconsciente, dá uma aparência de veracidade à idéia, de acordo com a qual o conhecimento da maneira como uma representação é executada e apreciada pelos espectadores pode orientar o modo de construí-la. Esta idéia enganosa é reforçada por outras metáforas, tais como quando se fala do "mecanismo" da representação e da sua "força dirigente".

Mas, o que acontece se mudamos os verbos e em lugar de usar "funcionar" usamos "viver"? Não é fácil dizer e supor que sabendo como e por que "vive" uma representação também significa possuir os meios para fazê-la viver. O verbo "viver" é usado, por exemplo, quando se fala de uma planta e é óbvio que o processo que forma uma planta não é simplesmente a reunião de suas partes vitais.

Uma planta *pode* ser analisada cientificamente como se fosse uma máquina, mas ela *não pode* ser criada como tal. Para habilitá-la a viver deve-se criar um ambiente que é adaptado a ela e remover os obstáculos ao seu desenvolvimento, deve-se ter uma semente ou uma muda. Isto pouco tem a ver com o esforço necessário para que se possa entender como ela "funciona".

A questão, portanto, poderia ser colocada nestes termos: será que os que realizam uma representação pensam nela como uma máquina ou como uma planta? No primeiro caso, a procura pelo resultado pode dirigir e orientar o processo de composição. Além do que, o resultado coincidirá com a totalidade das instruções para o uso dos meios teatrais. No segundo caso, o processo, o uso dos meios teatrais, não pode ser deduzido do resultado desejado, mas deve ser desenvolvido independentemente dos meios teatrais, cada um tratando de acordo com seus próprios princípios.

O primeiro caso implica um procedimento centrípeta: as várias partes são coletadas e unidas no contexto de um projeto. No segundo caso o processo é centrífugo, ele é desenvolvido e ramificado começando por um ou mais núcleos.

Enquanto a fase final de uma máquina é "boa", "funciona", se ela corresponde exatamente ao projeto original e se cada parte funciona corretamente e no lugar certo no momento exato, a forma final que uma planta assume nunca corresponde a um projeto, é o resultado — imaginável mas imprevisível — de um processo orgânico.

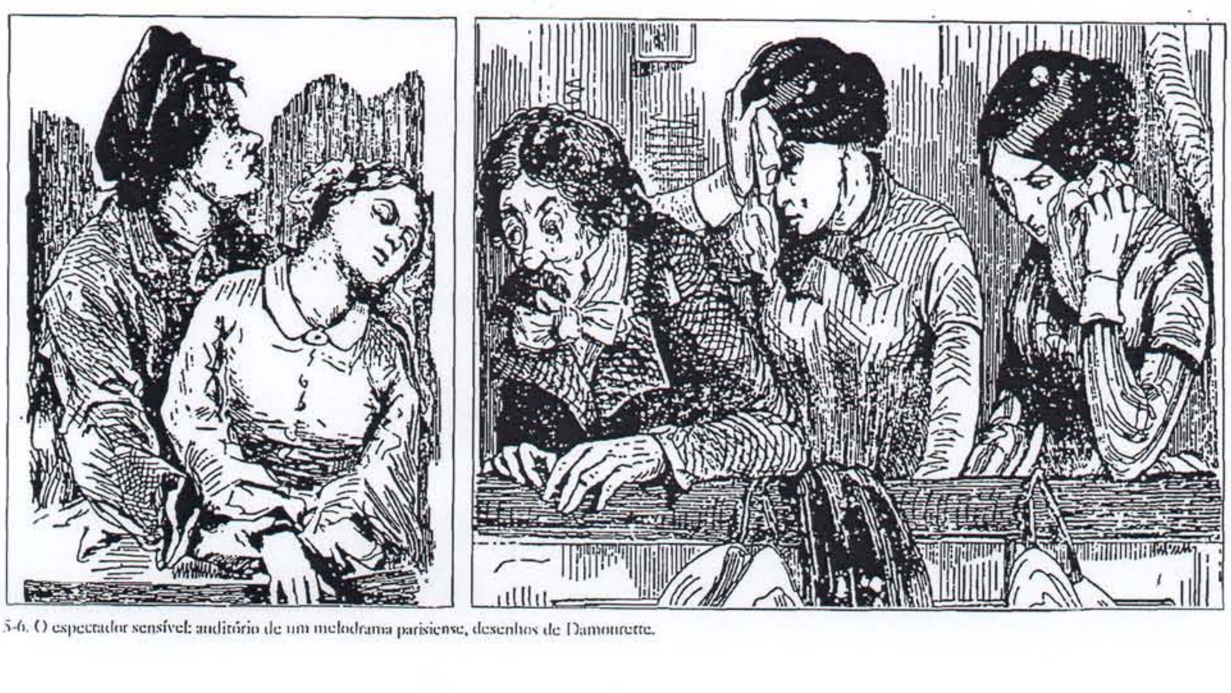
Acredito que é mais conveniente comparar o trabalho sobre uma representação a um crescimento orgânico do que à construção de uma máquina. Acredito, isto sim, que os resultados das análises feitas pelos que procuram compreender como uma representação é vista pelos espectadores não são muito úteis para as que devem fazer com que a representação viva. Esta é outra maneira de colocar a questão relativa à divergência entre as visões do criador da representação e as de seus espectadores. É, de fato, um bloqueio ao processo criativo.

Examinar uma representação que começa pelo fim do processo reforça o risco de se tornar supersticioso, de acreditar que o que pode ser um sinal para os olhos do espectador é não somente um sinal *em seus olhos*, mas um sinal *em* e *para si mesmo*.

VI

Esta discussão inteira seria banal se ela tivesse relação com outras formas de arte, mas não é assim quando tem a ver com o teatro. Em outras formas de expressão artística a distância entre as forças que as governam e o terreno comum das impressões dos que — de uma maneira crítica ou de outra forma — as desfrutam, é uma distância óbvia e sem interesse, dado que elas não têm conseqüências importantes (o artista quase sempre trabalha sozinho e usa materiais que impõem suas próprias regras precisas). No teatro os lugares comuns da arte cênica têm tremenda influência na maneira como trabalham os que realizam a representação.

O artista solitário pode ter muitas idéias preconcebidas e muitas superstições, mas ele será salvo pelo seu instinto (isto é, por uma experiência que opera sem necessidade de ser formulada em termos claros e teóricos). Mas no teatro vários artistas devem trabalhar juntos: suas técnicas são quase sempre menos específicas e a experiência de cada indivíduo não está livre de operar por meio de tentativa e erro, mas deve coexistir com a experiência e a complacência de todos os envolvidos. Sob essas

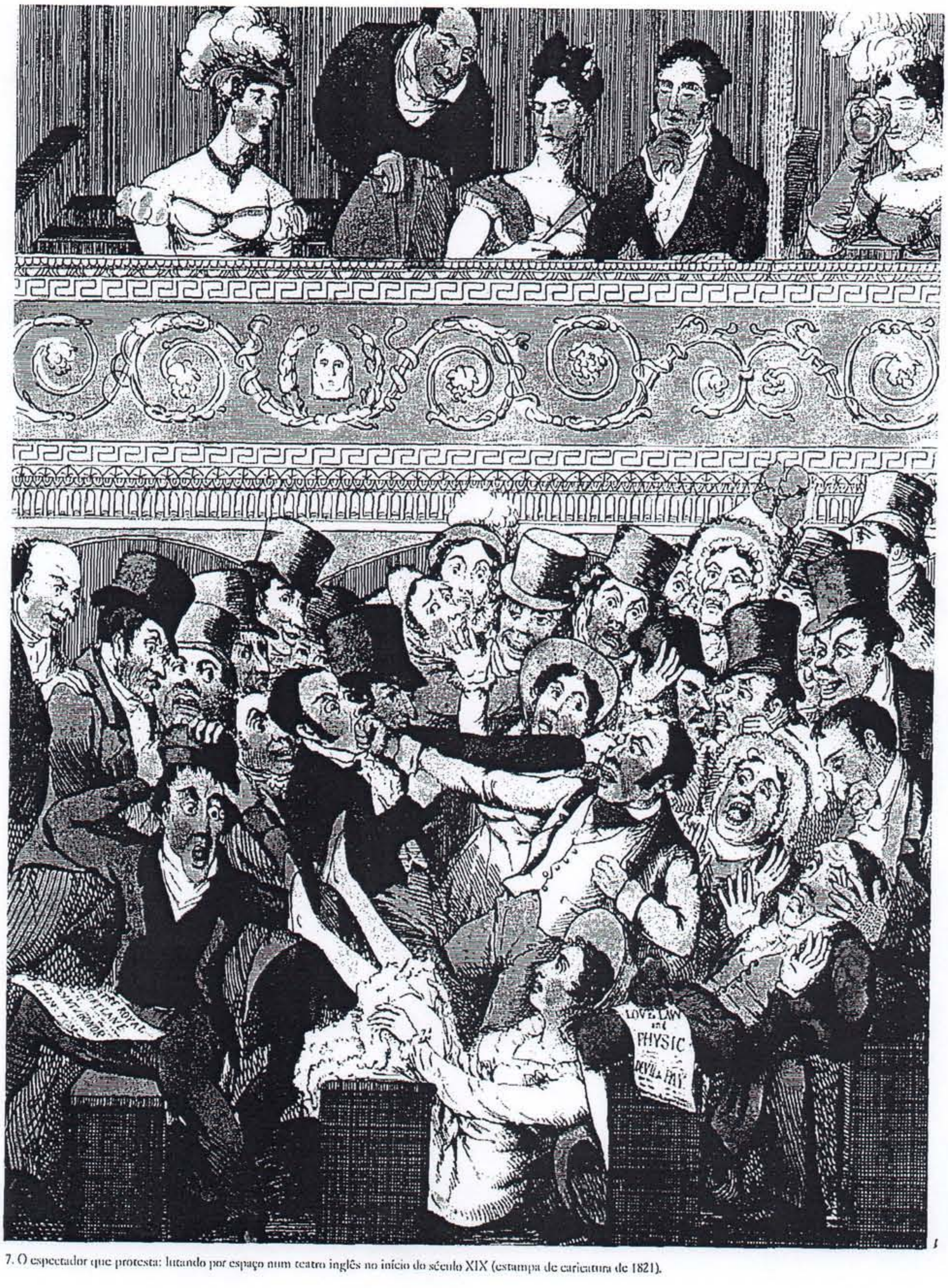


5-6. O espectador sensível: auditório de um melodrama parisiense, desenhos de Damourette.

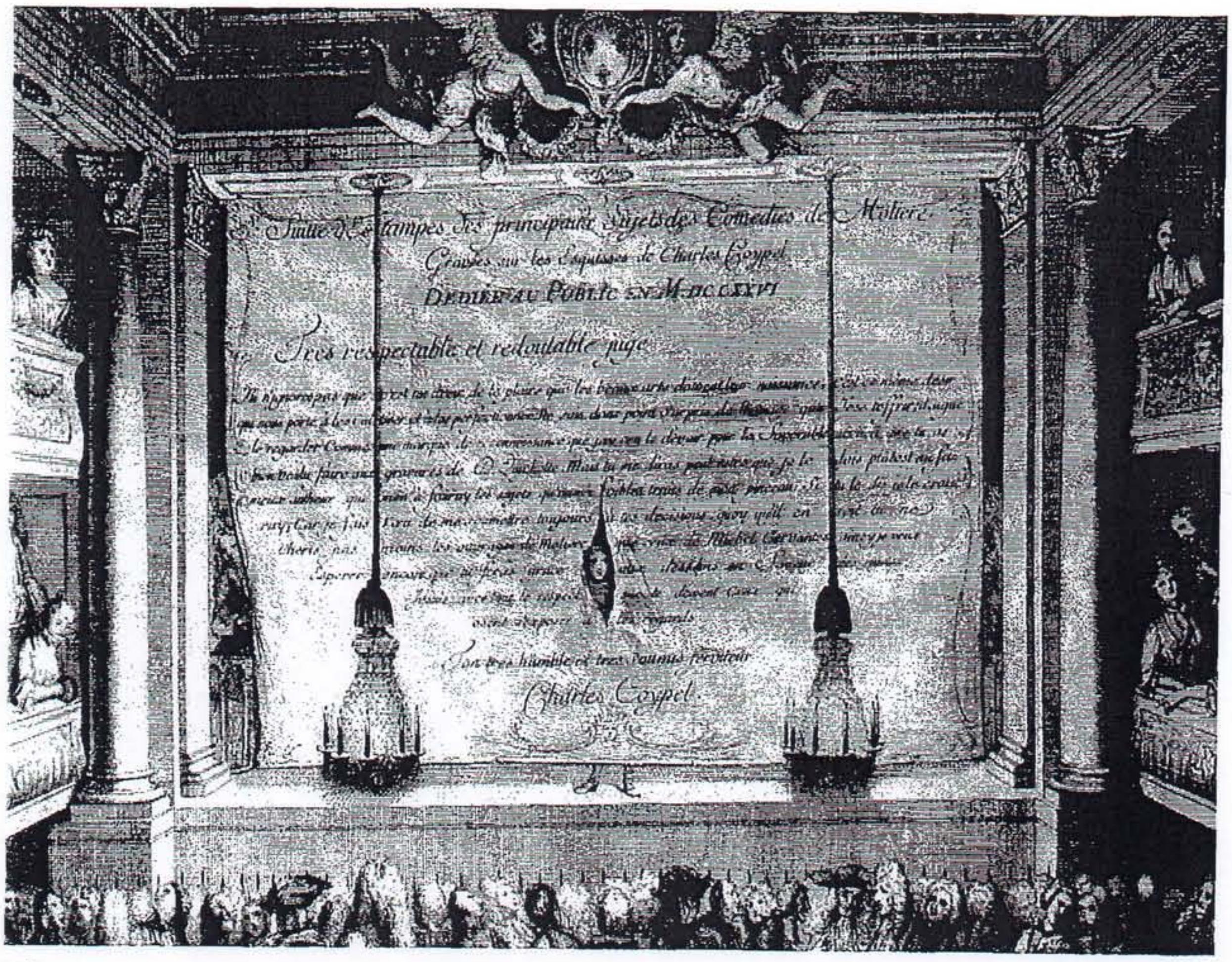
condições as teorias e idéias sobre arte cênica tornam-se instrumentos para orientação.

A possível autonomia da visão do ator em relação à do espectador (e em casos específicos, como veremos, relativos àquela do diretor) não é tão interessante do ponto de vista teórico como é do ponto de vista prático. Ela é um dos pontos cardeais ao redor do qual se pode orientar-se a fim de escapar de muitos dos bloqueios que ameaçam o processo criativo. Isto é particularmente relevante com respeito ao conceito ambíguo da "interpretação", que freqüentemente introduz uma rigidez dentro do processo artístico por causa de idéias nebulosas e preconcebidas sobre o significado das ações teatrais.

Como parece que o teatro deve interpretar, também parece que seu *significado* deve ser dado, conhecido de antemão, desde o começo e que o problema inteiro consiste em tornar explícito esse significado. Assim, parece estranho considerar o trabalho



7. O espectador que protesta: lutando por espaço num teatro inglês no início do século XIX (estampa de caricatura de 1821).


Suitte d'Estampes des principaux Sujets des Comedies de Moliere
Gravées sur les Esquisses de Charles Coypel
Dediée au Public en M DCCXXVI
Tres respectable et redoutable juge
Son tres humble et tres obeissant serviteur
Charles Coypel

8-9. Os espectadores vistos pelos atores: em cima o buraco para espreitar na cortina num teatro francês, no início do século XVIII (gravura de Charles Coypel, 1726), e num teatro Kabuki do mesmo perído (estampa de Ippitsusai Buncho, 1770).

teórico da maneira que é, entretanto, normal quando se considera o trabalho de um poeta ou um novelista, um pintor ou um músico. Esses artistas, com freqüência, procedem com intenções secretas por meio de sinais *que permanecem sinais* apenas em seus olhos, ao passo que para outras pessoas eles são somente detalhes interessantes, coisas, vivas ou bizarras. Para esses artistas, finalmente, é normal que o significado do trabalho seja a última coisa a aparecer dentre suas várias conotações.

VII

Algumas pessoas pensam que para realizar uma representação que diz coisas interessantes é "necessário ter alguma coisa interessante a dizer". Portanto, em vez de se preocuparem com coisas "materiais" — que para o ator poderia ser trabalho pré-expressivo sobre o comportamento extracotidiano — eles se devotam a uma pesquisa profunda e espiritual a fim de mergulhar numa situação criativa. Isto é semelhante à seguinte história: um grupo de pessoas está vivendo numa região árida. Algumas delas voltam sua atenção à terra, às rochas e ao cimento, fazem diques e cisternas. Outras não pensam em nada a não ser em água, e representam danças de chuva.

As coisas interessantes, os "pensamentos difíceis", que o teatro às vezes doa aos seus espectadores, não se têm, não se possuem, mas chegam, "deixam-nos pensar", no fim mais do que no início de um processo de trabalho que se prepara para recebê-los. Elas respondem a uma ecologia de pensamento, cujo pensamento programado não sabem e não podem dominar.

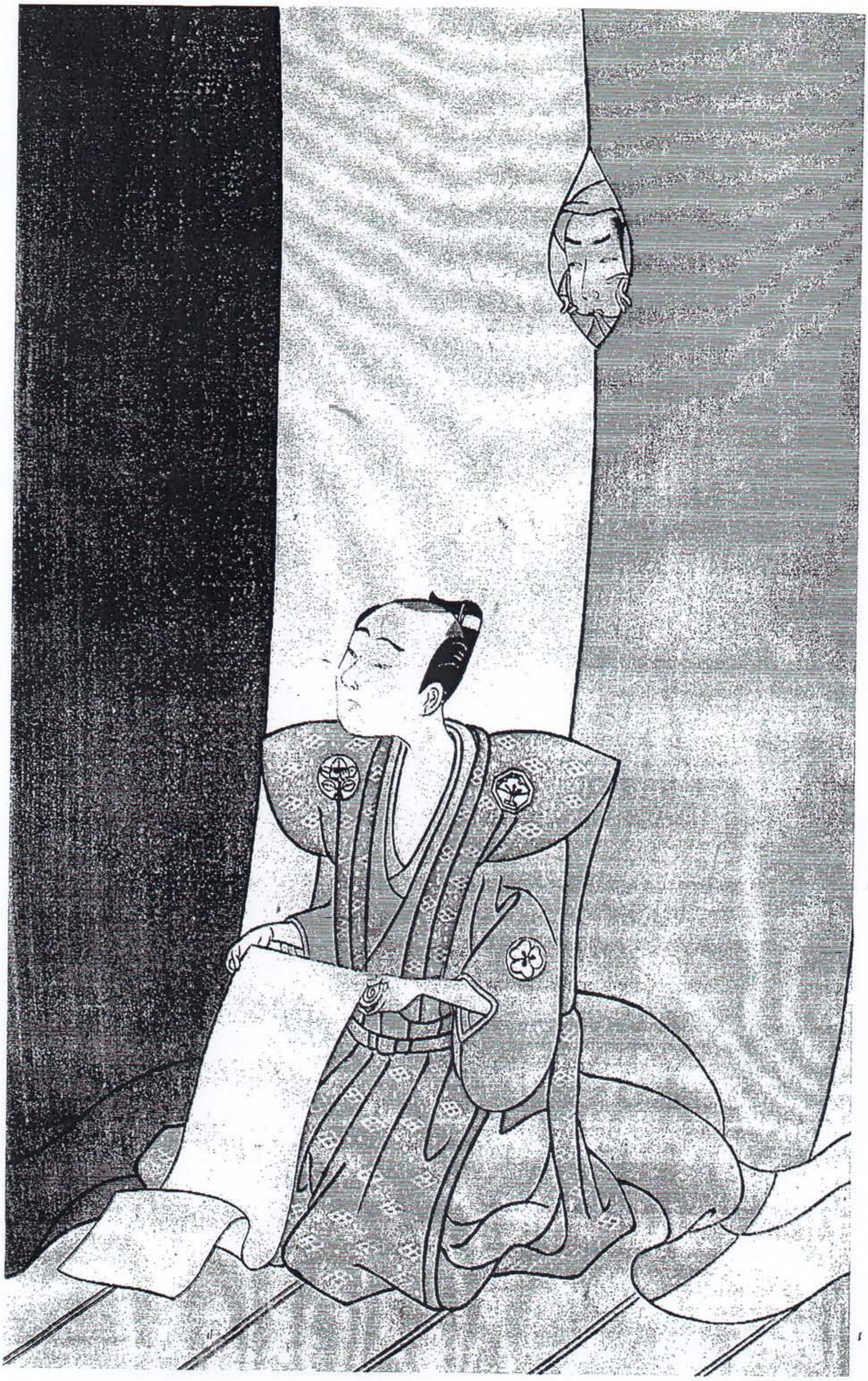
No teatro, como já foi dito, a situação é mais delicada, mais frágil. O estado de advertência deve ser mais agudo porque a ecologia do pensamento tem a ver com as mentes de vários indivíduos reunidos.

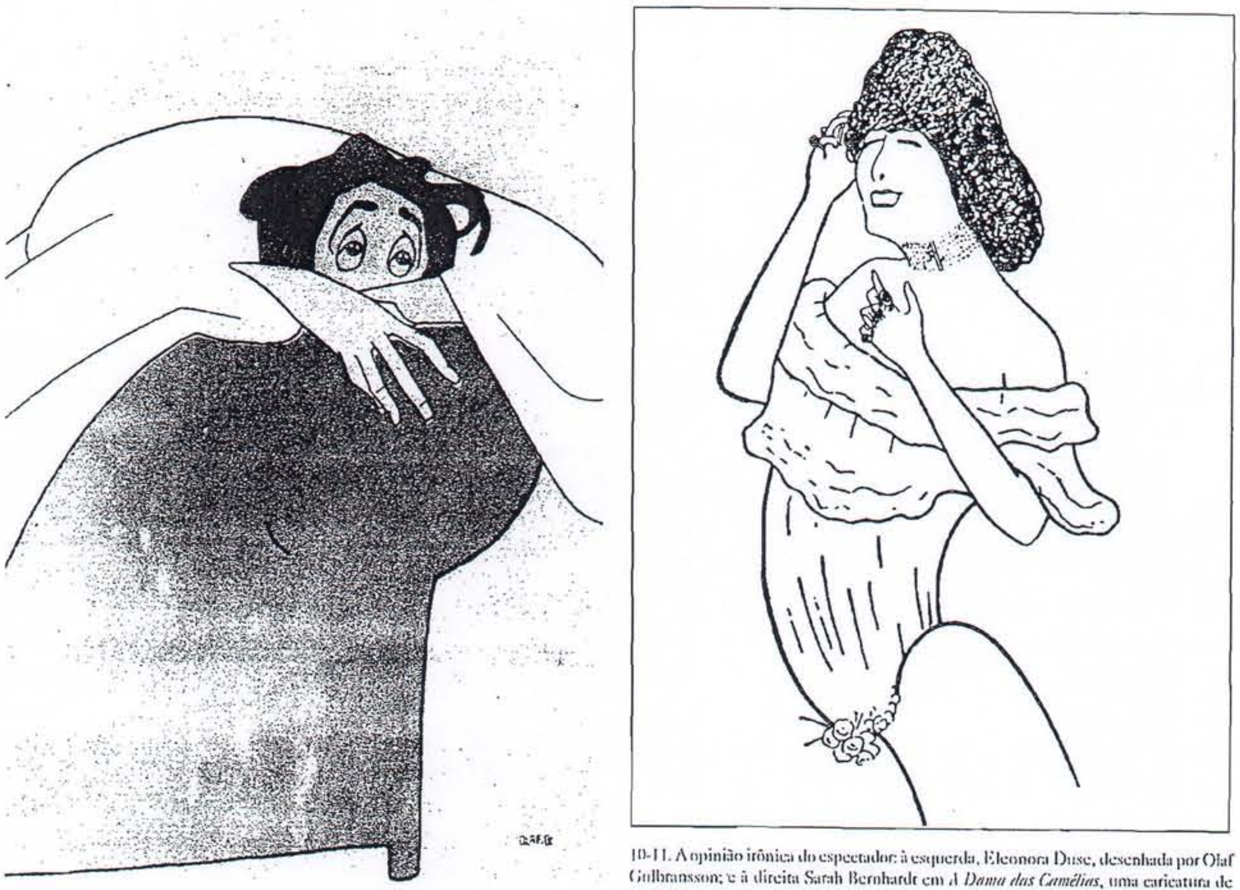
O problema, então, é o processo de trabalho, não o planejamento da maneira como ele terminará. Em outras palavras, a solução do problema de ter coisas interessantes para dizer, os "pensamentos difíceis", não é encontrada na procura de coisas e pensamentos interessantes.

Quanto mais seja claro que tudo que acontece num contexto teatral está pronto para ser transformado em sinais aos olhos dos espectadores, menos racional será o bloqueio do processo artístico causado pela ilusão de que esse processo pode ser regulado e orientado pelo significado final.

Muitas anedotas teatrais recordam o que uma pessoa que entra num teatro experimenta quando não há espectadores presentes: se certas pessoas aparecem por acaso no teatro vazio, se olham ao redor e falam, é como se elas estivessem numa representação, como se suas ações tivessem uma presença que as transformasse em ações extraordinárias, espetaculares e teatrais. Max Frisch (em *O diário pré-paz*, 1950), contando a história de um episódio deste tipo, vivenciado por ele logo após a guerra num teatro onde uma de suas peças estava sendo ensaiada, diz que esta impressão é causada pela "boca de cena" e pelo proscênio. Ele alega que eles funcionam como uma moldura e parece dizer: "Olhe aqui e você verá algo que vale a pena, algo que nem o acaso nem o tempo serão capazes de mudar, aqui você encontrará o *significado duradouro*, não flores murchando, mas a imagem das flores, o símbolo tangível".

A "boca de cena" e o proscênio são os exemplos mais simples desses artifícios teatrais que determinam a capacidade dos espectadores em encontrar significados duradouros no que eles vêem e de transformar *coisas* em *signos* aos seus olhos. A "boca de cena" e o proscênio são artifícios definitivamente fracos: seu efeito não dura muito. Tão temporário é o seu efeito, de fato, que quando eles parecem funcionar quase por causa da sua própria força, transformando um fragmento casual da vida coti-





10-11. A opinião irônica do espectador: à esquerda, Eleonora Duse, desenhada por Olaf Gulbransson; e à direita Sarah Bernhardt em *A Dama das Camélias*, uma caricatura de Cappiello.

diana em representação, eles se tornam o objeto de anedotas repetidas muitas vezes, piadas ou — como nos escritos de Max Frisch — apologias quase filosóficas.

Muitos outros artifícios, e acima de tudo as técnicas extracotidianas do ator, permitem aos espectadores projetarem significados às coisas que os atores fazem sem haver um acordo preliminar com respeito aos sinais convencionais ou tradicionais.

Tudo isso poderia nos levar a deduzir certos princípios de orientação, tal como o fato de que a representação do conhecido — isto é, a condição degradada do teatro — é em última análise o *resultado* de uma composição cênica que pretende ser reconhecida pelos espectadores e que é adaptada às suas expectativas como um molde. De maneira semelhante, a visão do ator que é homogeneizada à visão do espectador resulta numa falta de profundidade, uma visão com um olho só, uma aliança entre duas autonomias falhas.

O que de fato determina, por um lado, a compreensibilidade de uma representação e, por outro, sua vida — seu aspecto desconhecido, enigmático, mutável e, portanto, não só capaz de ser entendido, mas também de interessar e impressionar — é o grau de relacionamento entre duas zonas: a zona de concordância entre a visão dos que realizam a representação com a visão dos que a vêem e aquela outra zona na qual tal concordância não é necessária, ou é mesmo evitada correta e habilmente.

VIII

A visão do espectador é para ser compreendida aqui como o significado adquirido pelo que os espectadores vêem, "com seus olhos", tanto o quadro geral quanto os detalhes.

A visão dos atores-bailarinos, por outro lado, é para ser compreendida como algo *mais variado e complexo: não somente o* significado a seus olhos do que fazem, mas também a finalidade pela qual eles fazem e a lógica que os orienta a fazer. Por exemplo, o subtexto com o qual o ator-bailarino encontra motivação pessoal para as palavras da personagem, assim como a seqüência de ações criadas *num contexto e usadas em outro* (cf. *Montagem*) também pertence à visão do ator. Outra parte da visão do ator é o uso de uma técnica de comportamento extracotidiana, que é independente da semântica e valores expressivos que caracterizam o trabalho do ator no espetáculo.

Também poderíamos tentar acrescentar nuanças mais precisas para a visão dos espectadores, *mas neste caso elas seriam* inúteis. É fácil intuir o que está implícito na expressão "visão dos espectadores": ela tem a ver com um complexo de atividades mentais — emocional e conceitual — que toda gente experimenta e que não se referem a uma área relativamente desconhecida, tais como a profissão ou a cultura dos atores, mas à vasta área das convenções que caracterizam nossa civilização ou à restrita área da mentalidade e mitologia pessoal.

Parece que não estamos levando a visão do diretor em consideração, não porque não seja importante, mas acima de tudo porque o diretor *nem sempre está* presente (mesmo que alguém afirme que a função, independente da pessoa, está sempre presente) e porque, do nosso ponto de vista, o diretor tem uma posição dupla. Por um lado, ela pode ser similar à posição do ator-bailarino, à posição de alguém — que diretamente influencia as ações na representação; por outro, pode ser a posição de um "espectador influente" ou um "avalista" para os espectadores. Tudo o que dissemos, portanto, acerca da divergência entre a visão dos espectadores e a do ator-bailarino, sobre o contraste entre eles, sobre sua concordância ou mesmo sobre o caráter secreto de uma ou outra, pode ser dito com respeito ao diretor, para o seu duplo teatro interior.

Com respeito ao diretor, as ambigüidades do significado, ou, melhor dito, a superstição do significado, podem tornar-se mais imediatas e agudas. No caso de um comportamento do ator que é "restaurado" pelo diretor ou no caso de ações criadas num contexto — mediante improvisações ou outros meios — e usadas em outro, o desconforto devido à expropriação do significado pode ser sentido de uma maneira particularmente forte: a violência do espectador parece materializar-se e tornar-se quase brutal no diretor. Esta violência é apenas imaginária, entretanto, por que ela deriva da idéia de que há somente um único significado possível na representação; um significado que é igual para todo mundo, que seria então o significado para os espectadores, que poderiam explorar idealmente o ator no momento em que eles projetam seu próprio significado autônomo no seu trabalho, em suas coisas, que foram adaptadas para serem transformadas em signos aos olhos dos espectadores.

Esta visão da vida teatral, que é afligida pela mania de perseguição e ansiedade por causa da dificuldade de se fazer entender, pode ser substituída por outra visão mais dinâmica, mais dramática e tranqüila. A divergência entre a ótica do observador e a de quem se faz ver constrói uma única tensão e sentidos distintos sobre a superfície dos signos, que são as bases do acordo entre eles.

Na realidade material do teatro, a divergência entre as duas visões é normalmente praticada, apesar de lugares comuns e ideais. Mas, exceto em casos que parecem extremos e experimentais, essa divergência permanece contida e oculta atrás de práticas que são tão bem adaptadas à vida teatral que parece que não se deveria nem mesmo questionar sua profunda função.

No caso de um processo baseado em materiais elaborados pelos atores, cortados e montados pelo diretor num novo organismo, o relativismo dos significados que os atores, diretor e espectadores de tempo em tempo atribuem aos materiais é óbvio, principalmente se o pólo de simultaneidade dramatúrgica é muito forte (cf. *Dramaturgia, Montagem, Restauração do Comportamento*). Este caso, entretanto, não é uma exceção. Ele traz à luz algo que está implícito em todo profissionalismo teatral, mas que permanece coberto pelo manto de tradições que faz com que se olhe apenas o caráter geral do "estilo" de uma determinada época ou país.

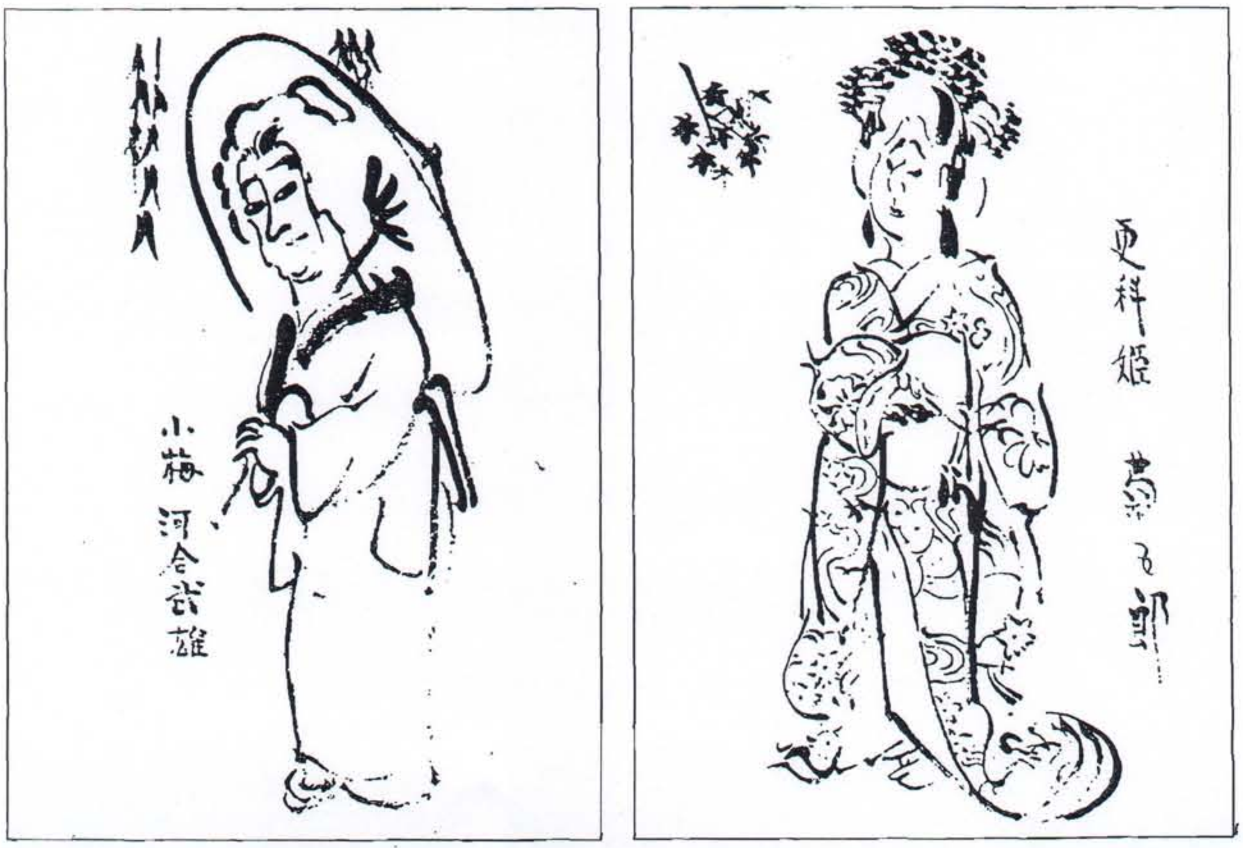
O relativismo dos significados é de fato mais evidente naqueles teatros que não são baseados num texto escrito ou numa tradição precisa, mas num texto de representação e em experiências e visões individuais e de grupo. Isto acontece porque nesses casos é reconstruído conscientemente um dos elementos constituintes do trabalho cênico, que nos teatros com tradições consolidadas funciona por meio de uma lógica implícita. Essa lógica implícita é usada com eficiência inconsciente, quase do modo como alguém fala uma língua materna sem estar familiarizado com seus elementos estruturais.

A composição exemplar do repertório teatral sobre o qual está baseado o trabalho dos atores-bailarinos orientais, e dançarinos e mímicos ocidentais; o sistema de papel típico do teatro profissional desde o século XVII até o começo do século XX na Europa; as técnicas stanislavskianas e as que usam o seu nome; o uso de improvisações para preparar materiais para a montagem do espetáculo; todos esses precedentes são artifícios que — em seus vários contextos culturais e em condições ambientais — livram os atores do predomínio da visão dos espectadores, a única visão a que eles permaneceriam ligados de outro modo e que os guiaria de outra maneira.

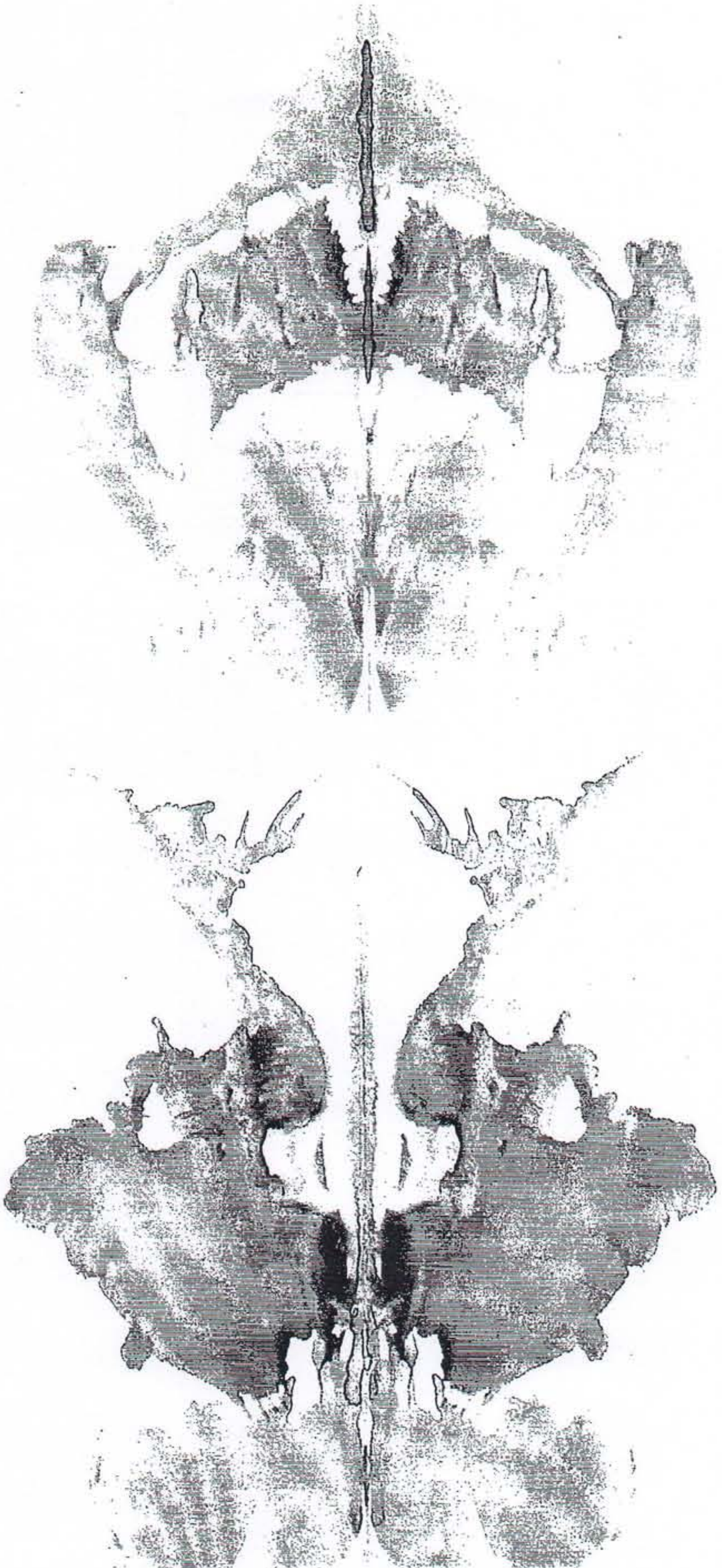
Nas formas autônomas ou autodidatas de teatro, a distância entre a visão dos atores e a dos espectadores — necessária para o trabalho artístico e garantida de vários modos pelas convenções dos teatros de tradições antigas — é, em geral, conscientemente reconstruída e controlada.

Em tais teatros, isto é feito de um modo mais evidente do que nos antigos teatros tradicionais, mas não porque eles sejam particularmente acentuados. Quando, porém, o desejo de distanciar a visão dos atores da dos espectadores é expresso mais obviamente, essa separação, que sempre foi ignorada e negada pela ideologia teatral, gera escândalo ou espanto.

Ela criou um escândalo quando apareceu no trabalho de Stanislavski. Ainda hoje se contam estórias que dão um quadro claro do capricho ou loucura do grande mestre do teatro russo. Elas se relacionam com os tempos em que Stanislavski introduziu detalhes em seus espetáculos, os quais nenhum espectador poderia ver. Objetos preciosos que eram tão pequenos e tão ocultos que somente o ator, usando-os, poderia apreciar o seu



12-13. O espectador sorridente: atores *onnagata* do Kabuki, Kikugoro e Kawai Takeo, como uma princesa e como Koume (pequena ameixa), respectivamente. Caricaturas do pintor Okamoto Ippei (1886-1948).



14-15. Pranchas VII e IX do *Psychodiagnostic*, de Rorschach.

valor. Conta-se a história de como ele fez um ator representar, nos bastidores, uma personagem que era sempre mencionada numa peça particular, mas que nunca aparecia no palco. No *Ivanov*, de Tchekov, que contém certas cenas importantes entre personagens numa sacada e uma mulher que aparece na janela de sua casa, Stanislavski tinha um quarto construído nos bastidores justamente para a atriz que tinha de aparecer na janela.

É estranho que episódios deste tipo nos façam sorrir ainda hoje: acreditamos tão fortemente que o teatro é fruto da visão de apenas um olho, que somente o olho do espectador está no seu centro. E, contudo, as "loucuras" de Stanislavski são os sinais de uma profunda racionalidade que ainda não foi bem assimilada dentro da ciência teatral.

Também o treinamento do ator-bailarino é geralmente considerado de um modo redutivo: como sinal de profissionalismo dos atores (eles treinam diariamente, como um ginasta ou um pianista), ou de seu compromisso ético (eles fazem seus exercícios diariamente). Não é atribuído valor suficiente ao fato de que o treinamento é — ou pode ser — um fator de independência. A independência dos atores em relação ao diretor, a independência da continuidade de seu trabalho da natureza episódica de representações sucessivas, e também sua independência dos espectadores.

O treinamento serve para introduzir o ator ou o aspirante a ator na profissão teatral. Ele faz ainda mais: integra o ator numa tradição, seja ela vasta ou limitada à história de um pequeno grupo. Após um tempo cessa a função do treinamento. Entretanto, alguns atores continuam a praticá-lo, transformando-o continuamente, sempre se aventurando ao longo de novos caminhos, um processo que nada tem a ver com a perfeição contínua da virtuosidade. Em tal caso, qual é a função do treinamento? Ele agora não serve mais para integrar o ator-bailarino numa profissão. Ao contrário: ele torna possível ao ator-bailarino não estar completamente integrado, ele define uma área de trabalho não limitada às exigências dos espectadores e dos espetáculos.

Usando o treinamento desta forma, transformando-o de um instrumento para a integração em um instrumento para a não integração; a transformação de uma prática que parece sempre ser a mesma em seu oposto; trabalho para satisfazer as exigências dos espetáculos, que se torna trabalho que se executa a fim de não se submeter a essas exigências, esses são exemplos da corrente profunda que tende a salvaguardar a energia do teatro por meio da diferença de duas visões.

IX

Seria muito fácil confundir a diferença entre as duas visões, sua dialética, com uma separação pura e simples, isto é, a ausência de uma dialética.

Existe realmente um espectador auto-suficiente tal como existe um ator-bailarino auto-suficiente. Não há representação, ainda que feia ou insignificante, que não possa encontrar um espectador que lhe confira autonomamente valores e significados que ele mesmo elaborou enquanto observava. Muitas observações, freqüentemente energéticas e brilhantes, têm sido feitas por espectadores auto-suficientes e baseadas em formas de teatro degradado.

De maneira semelhante não há representação feia ou insignificante, na qual um ator-bailarino não possa viver suas visões, de um modo solitário, sem estabelecer qualquer elo com o espectador.

Nos casos do espectador e do ator-bailarino auto-suficientes, nos quais antes de haver uma distinção dinâmica há simplesmente uma separação inerte, os atores e espectadores se encontram num ponto intermediário de desdém mútuo, que pode ser temperado com indiferença, complexos de superioridade ou inferioridade, ou rancor. A dialética viva entre as duas visões baseia-se, ao contrário, no respeito mútuo e, além disso, no interesse em manter tenso o fio que liga atores-bailarinos e espectadores, embora sem forçá-los à unanimidade.

É verdade que uma representação se move ao longo de uma rede complexa de veias capilares, que é profundamente justificada pelo ator-bailarino e que, portanto, pode assumir o papel de *signos* para o espectador; é verdade que esses signos podem deduzir significados para os espectadores, que não são necessariamente preestabelecidos; e se é verdade que há um equilíbrio criado pelo conduto que foi arranjado para o acordo entre os significados dos atores e os significados dos espectadores, essa zona na qual a claridade da comunicação é essencial, que é diferente daquela zona subjacente onde os dois significados podem separar-se, determinando a profundidade do campo artístico e cultural da representação, se tudo isto é verdade, não significa, entretanto, que há uma inundação casual e arbitrária de significados.

A conseqüência da dinâmica que tenho tentado descrever abstratamente (mas que é o próprio material do teatro) é que na transição do trabalho do ator para a compreensão do espectador ocorre uma *vicissitude de intenções e sentidos* (sentidos compreendidos como significados, mas também como o que se sente).

E é precisamente essa vicissitude que torna o teatro um organismo vivo, não uma réplica que se ajusta à realidade externa e não um rito no qual há consenso, mas um laboratório onde — dado um conhecido ponto de partida — se desenvolve uma rota mental não predeterminada.

Madame de Staël sintetizou esta situação quando recordou a atitude que ela teve como espectadora de um espetáculo particular na Alemanha: de um lado ela reconheceu o texto da peça, ela conhecia e reconheceu a história; de outro, certos detalhes, certas coisas que os atores fizeram pareceram a seus olhos como signos a serem investigados, sinais que não haviam sido estabelecidos por convenção, a uma tal extensão que ela foi obrigada a observar o que estava acontecendo no palco com a mesma curiosidade, o mesmo desejo de saber, com o qual observou o fluxo imprevisível das vicissitudes da vida.

Um teatro no qual tudo é previsível, que é codificado e precisamente decodificado pelo espectador, é um laboratório que não desempenha suas funções, é um monumento a si mesmo.

Mas um teatro que permitiu ser seduzido pela superstição que é inversa e especular ao precedente (o qual mantém que as visões do ator devem ser sempre análogas às dos espectadores) também seria um laboratório morto, um laboratório em ruínas: ele cairia preso à superstição pela qual tudo que tem um significado para o ator pode adquirir magicamente um significado para os espectadores.

Esta atitude é particularmente destrutiva à arte e poderíamos defini-la como uma avaliação niilista do problema da concordância entre ator e espectador. A independência da visão do ator em relação à do espectador não pode, de fato, ser uma função da distância, mas — como foi dito — de um contato mais forte. Esse contato pode existir livremente apenas em concomitância com um constrangimento particularmente forte.

Em conclusão, o teste de Rorschach pode suprir-nos com um exemplo ilustrativo deste aspecto do problema. Ele também nos ajudará a resumir, por meio de uma nova imagem, muitos dos temas que são inerentes à discussão das duas visões.

Quando se deseja indicar algo que é destituído de significado e, portanto, aberto a todos os significados que podem ser projetados sobre ele, usa-se o exemplo das nuvens no céu (como na famosa cena em *Hamlet*) ou de manchas numa parede (onde todo mundo, incluindo Leonardo da Vinci, imagina, fantasia e pinta quadros e figuras) ou pode-se usar o exemplo de borrões num teste de Rorschach. Mas há uma enorme diferença entre arbitrariedade e liberdade, devaneio e imaginação.

Nos dois primeiros exemplos, todo o trabalho é feito pela pessoa que está observando, fazendo uso de algo acidental a fim de entrar numa fantasia. No último exemplo, o do teste de Rorschach, não há espaço para qualquer tipo de fantasia, a atenção está fixa, e é a imaginação, isto é, algo preciso, conseqüente e tenso, que é ativada.

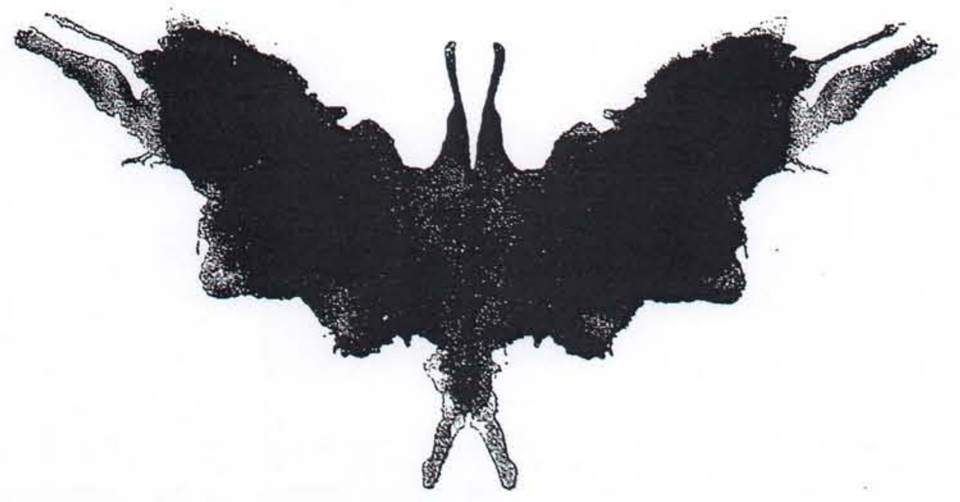
Isso acontece porque, diante do assim chamado teste de borrões de tinta de Rorschach, o observador não é abandonado aos seus próprios dispositivos: seu "trabalho" de dar uma interpretação ao borrão à sua frente está relacionado e entrelaçado com um trabalho longo e preciso prévio, que preestabeleceu formalmente diretrizes planejadas para a sua atenção. Em seu livro *Psychodiagnostics* (1921), Hermann Rorschach explica o método que usou para preparar os materiais para seu teste, baseado na livre interpretação dos borrões de tinta. O que Rorschach estava procurando é exatamente o oposto de casualidade. Ele fez uso do acaso somente como um ponto de partida, para certificar-se de que ele não estava usando signos com significados predeterminados. Desse ponto em diante tudo tinha de obedecer a uma lógica rigorosa, independente de toda consideração do significado que o borrão poderia tomar ou ter na opinião do observador. Acima de tudo, a página onde foi feito o borrão era dobrada em duas de modo que a imagem se duplicasse. Ao adquirir uma simetria especular, a imagem também adquiriu uma certa *necessidade*. Como sabem os atores, se um erro ou algo que ocorre acidentalmente numa representação é repetido imediatamente, parece tornar-se lógico e adquire um significado aos olhos dos espectadores.

Depois disso, Rorschach e seus colaboradores escolheram certas imagens obtidas dos borrões dobrados em dois: eles eliminaram todas as imagens que não tinham um arranjo especial harmônico ou que não tinham uma condição particular de ritmo espacial. Se a imagem não respeita esta condição, escreve Rorschach, "ela não tem um potencial plástico, e muitos observadores rejeitam essas imagens, dizendo que elas são 'apenas borrões', e recusam-se a tentar interpretá-los". É singularmente interessante que uma tradução francesa do trabalho de Rorschach use o termo "tableau" para descrever o que geralmente se refere a "borrões sem formas", como se para enfatizar quão pouca influência o acaso teve em sua composição e a grande influência que teve o artifício.

Da seleção inicial de imagens que reuniu condições específicas de ritmo espacial, Rorschach fez uma escolha ulterior de uma série de dez imagens, cada uma das quais, além de ter seu próprio ritmo interno, tornou-se uma parte integral de um ritmo geral determinado pela seqüência. Foi uma verdadeira *montage* estabelecida após muitas experiências: os relacionamentos eram construídos entre imagens em preto e branco e imagens coloridas; foram arranjadas alternações entre imagens fáceis de interpretar e imagens mais difíceis, entre imagens que requeriam uma interpretação baseada em detalhes e as interpretadas considerando a forma geral compreensiva, no espaço ocupado pelo borrão ou pelos interstícios brancos.

Finalmente, por meio de uma série de experiências, Rorschach e seu grupo estabelecem o significado que cada uma das imagens tinha certa probabilidade de assumir. Muito freqüentemente, por exemplo, o borrão número cinco, o que mais parecia sugerir seu próprio significado, foi interpretado pelos observadores como um morcego. Isto quase sempre ocorria. Mas nem sempre e, particularmente, não necessariamente. Às vezes, ele provoca uma visão diferente e inesperada.

Este aspecto do teste de Rorschach demonstra, quase como um modelo de um laboratório científico, o que pode ser conseguido pelo estabelecimento de um relacionamento dialético entre duas visões que estão fortemente ligadas uma a outra, sem necessariamente uma concordância imposta entre elas. Isto porque Rorschach e seu grupo, desejando colocar o observador numa posição que lhe possibilitaria ver plantas e animais, cenas de caça ou cenas de famílias, imagens cotidianas ou cenas mitológicas, trabalhou não na base da verossimilhança nem com mitos, plantas e animais, mas com relacionamentos rítmicos, aparente e simplesmente formais. E seu trabalho de montagem foi orientado por visões muito precisas e testadas. Mas essas visões não eram visões que eles estavam tentando transmitir. Eles trabalhavam nos ritmos espaciais, na montagem de cores, na simetria, não para apresentar ritmos espaciais, montagem de cor ou simetria, mas para deduzir significados pessoais e imprevistos.



16. Prancha V do *Psychodiagnostic* "...freqüentemente, por exemplo, a lição número V é interpretada como um morcego..."

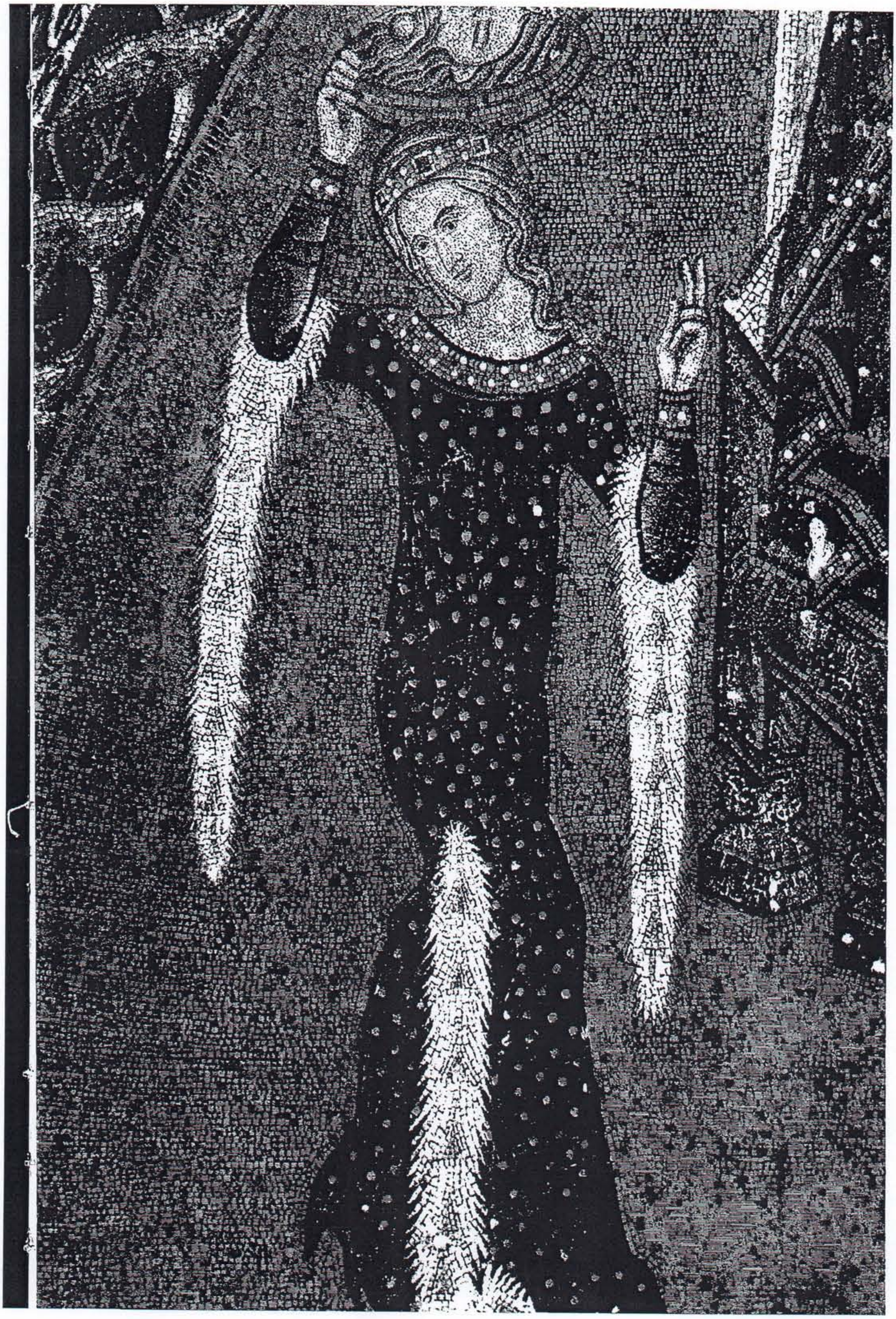
Existe uma arte secreta do ator-bailarino. Existem princípios recorrentes que determinam a vida de atores e bailarinos em diversas culturas e épocas. Não se tratam de receitas, mas pontos de partida que permitem às qualidades individuais tornarem-se cenicamente presentes e se manifestarem como expressão personalizada e eficiente no contexto de sua própria história individual.

Se quisermos reunir numa simples imagem todos os princípios recorrentes que são a base da pré-expressividade dos atores e bailarinos, esta poderia ser Salomé, uma personagem eurasiana, entre o Oriente e o Ocidente, figura da Basílica de São Marcos em Veneza.

O leve caminhar parte do equilíbrio precário provocado pelos sapatos altos. Uma série de oposições divide o corpo projetando a energia em diferentes direções. Esta energia, nem masculina nem feminina, mas suave e vigorosa ao mesmo tempo, anima a casta túnica carmim. Os ornamentos verticais brancos dilatam o corpo, cujas tensões afloram num ritmo sinuoso. Os braços se abrem assimetricamente: uma mão afirma a vitória, a outra evidencia o esforço do peso que leva. A cabeça cortada parece uma máscara que duplica o rosto seriamente inexpressivo.

Entre esta persona e o "eu" da dançarina se esconde a crueldade, que para Artaud é "rigor, perseverança e decisão".

DEDALUS - Acervo - ECA
R792.03
B228dp
e.1
A arte secreta do ator :
20100028778



ISTA: INTERNATIONAL SCHOOL OF THEATRE ANTHROPOLOGY

ISTA, Escola Internacional de Teatro Antropológico, dirigida por Eugenio Barba.

Caixa Postal 1238, 7500 Holstebro, Dinamarca
Tel.: (+45) 97-424777 Fax: (+45) 97-410482

A equipe de pesquisadores da ISTA é composta de biólogos, psicólogos, psicolingüistas, semiólogos, historiadores do teatro e antropólogos, mas também, e especialmente, de mestres e atores-bailarinos de diversas culturas e tradições teatrais.

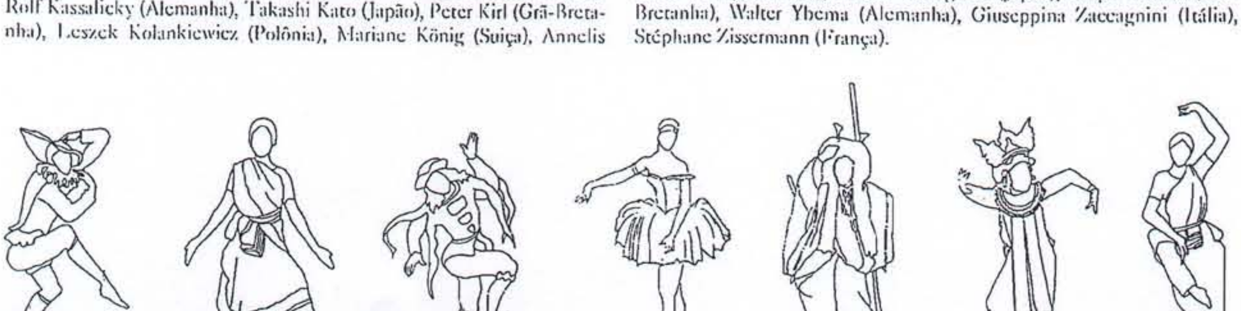
Comitê pedagógico da ISTA
Eugenio Barba, Sanjukta Panigrahi, Katsuko Azuma, I Made Bandem.

Conselho consultivo da ISTA
Jerzy Grotowski
Claudio Meldolesi
Ferdinando Taviani
Franco Ruffini
Fabrizio Cruciani
Nicola Savarese
Clive Barker
Moriaki Watanabe
Jean-Marie Pradier
Peter Elsass
Ugo Volli
Mirella Schino
Raimondo Guarino
Mario Delgado
Gerardo Guccini
Piergiorgio Giacché
Monique Borie
Susan Bassnett
Thomas Bredsdorff
Anna Bandettini
Exe Christoffersen
Eugenia Casini Ropa
Laura Mariani
Patrice Pavis
Masao Yamaguchi
Cristina Valenti
Marco De Marinis
Kirsten Hastrup
Frank Hoff
Susanne Vill
Clelia Falletti
Bruna Filippi
Janne Risum
Patricia Cardona
Akira Mark Oshima
Luis Otávio Burnier
Christel Weiler
Miguel Rubio

Professores convidados
Kanho Azuma com Haruchiho Azuma, Mari Azuma, Senkai Azuma, Choyuri Imafuji, Michi Imafuji, Shizuko Kineya, Naoyuki Kojima, Takae Koyama, Kinshiro Yoshimura, Tomiro Wakayama
I Made Bandem, Swasthi Widjaja Bandem com Desak Suarti Laksmi, Ni Ketut Suryatini, Ni Nyoman Candri, I Wayan Rai, I Nyoman Catra, I Ketut Kodi, Tjokorda Raka Tisnu, Ida Nyoman Mas, Tjokorda Putra Padmini, Pino Confessa, I Wayan Berata
Kai Bredholt
César Brie
Roberta Carreri
Françoise Champault
Orazio Costa
Toni Cots
Gisela Cremer
Jan Ferslev
Dario Fo
Richard Fowler
Kanichi Hanayagi
Keith Johnstone
Sonja Kehler
Tage Larsen
Ingemar Lindh
Kelucharan Mahapatra
Mei Bao-Jiu com Pei Yan-Ling, Sun Zhong-Shu
Iben Nagel Rasmussen
Natsu Nakajima
M. P. Sankaran Namboodiri
Kosuke Nomura com Ryosuke Nomura, Akiyaso Hirade
Ragunath Panigrahi com Jagdish Burmann, Harmohan Khuntia, Hemant Kumar Das, G. Kishore Kumar, Debi Prasad Mahanti, Nityananda Mohapatra, Mohini Mohan Patnaik, Bishnu Mohan Pradhan, Gangadar Pradhan, Jagdish Prasad Varman, Annada Prasanna Patnaik.
Tina Nielsen
I Made Pasek Tempo com I Dewa Ayu Ariani, Wayan Gatri, I Wayan Lantir, Ni Wayan Lanri, Anak Agung Putra, I Nyoman Punia, I Wayan Punia, Desak Putu Puspawati, Ni Made Putri, I Gusti Ayu Srinatih, Desak Ketut Susllawati, I Ketut Suteja, Ni Nyoman Suyasning, I Wayan Suweka, I Gusti Nyoman Tantra, I Made Terika, I Ketut Tutur, Ni Made Wati
Tsao Chun-Lin com Lin Chun-Hui, Tracy Chung, Helen Liu
Isabel Ubeda
Julia Varley
K. N. Vijayakumar
Torgeir Wethal
Frans Winther

Sessões da ISTA 1980-1994. Organizadores
Bonn (Alemanha) 1980: Hans Jurgen Nagel, Kulturamt der Stadt, Bonn;
Holstebro (Dinamarca) 1980: Odin Teatret;
Porsgrunn (Noruega) 1980: Grenland Friteater;
Stockholm (Suécia) 1980: Teater Schahrazad;
Volterra (Itália) 1981: Roberto Bacci, Centro per la Ricerca e la Sperimentazione Teatrale, Pontedera;
Blois e Malakoff (França) 1985: Patrick Pezin, Bouffonneries — Contrastes com a colaboração de Nicolas Peskine, Compagnie du Hazard (Blois), Edith Rappoport e Pierre Ascaride, Théâtre 71 (Malakoff);
Holstebro (Dinamarca) 1986: Odin Teatret;
Salento (Itália) 1987: Giorgio Di Lecce, Cristina Ria, Mediterranea Teatro-laboratorio e Nicola Savarese, Universidade de Lecce;
Bologna (Itália) 1990: Pietro Valenti, Centro Teatrale San Geminiano e Renzo Filippetti, Teatro Ridotto, em colaboração com a Universidade de Bologna e o Assessorato alla Cultura di Bologna.
Brecon (Grã-Bretanha) 1992: Richard Gough e Judie Christie, Centre for Performance Research, Cardiff
Londrina (Brasil) 1994: Nitis Jacon, FILO, Festival Internacional de Londrina.

Nadine Abad (França), Beklan Algan (Turquia), Rita de Cássia Almeida Castro (Brasil), Ana Maria Alvarez (Argentina), Haroldo Alves (Brasil), Lindolfo Amaral (Brasil), André Amaro (Brasil), Guillermo Angelelli (Argentina), Mariela Aragon (Panamá), Nicholas Arnold (Grã-Bretanha), Jacques Arpin (Suíça), Luiz Antonio de Assis Manso (Brasil), Paulo Atto (Brasil), Aglaia Azevedo (Brasil), Fernanda Azevedo (Brasil), Giovanni Azzaroni (Itália), Georges Baal (França), Roberto Bacci (Itália), Paolo Baiocco (Itália), Anna Bandettini (Itália), Clive Barker (Grã-Bretanha), Juan Carlos Bartoloni (Argentina), Ulrich Becker (Alemanha), François Bergoin (França), Bruno Bert (Argentina), Claude Besson (França), Armindo Bião (Brasil), Marilena Bibas (Brasil), Maria Luiza Bierrenbach Lima (Brasil), Giancarlo Biffi (Itália), Christophe Bihel (França), Umberto Binetti (Itália), Torben Bjelke (Dinamarca), Susana Bloch (França/Chile), Lambert Blum (Alemanha), Gabriele Boccacini (Itália), Maia Giacobbe Borelli (Itália), Monique Borie (França), Gabriel Braga Nunes (Brasil), Liliane Brakowsky (França), James Brandon (EUA), Paulo Braz (Brasil), Raimunda Brito (Brasil), Linda Bulik (Brasil), Luis Otávio Burnier (Brasil), Lucia Calamaro (Uruguai), Ricardo Camacho (Colômbia), Béatriz Camargo (Colômbia), Gustavo Cãna (Colômbia), Sam Cannarozzi (EUA), Patricia Cardona (México), Tatiana Cardoso (Brasil), Raquel Carrió (Cuba), Michael Casey (Grã-Bretanha), Eugenia Casini-Ropa (Itália), Evelyne Castellino (Suíça), Cristina Castrillo (Argentina), Edgar Ceballos (México), Francisco Cerezo (Espanha), Fredy Frisancho Cervantes (Peru), Luciana Cesconetto (Brasil), Frank Chamberlain (Grã-Bretanha), Mabel Dai Chee Chang (Argentina), Michel Chiron (França), Exe Christensen (Dinamarca), Exe Christoffersen (Dinamarca), Bernardo Colin (França), Corinne Colmant (França), Giuseppe Coluccia (Itália), Jayme Compri (Brasil), Gisela Cremer (Alemanha), Fabrizio Cruciani (Itália), Franco Cusumano (Itália), Horacio Czertok (Itália), Nair D'Agostini (Brasil), Hélène De Bissy (França), Antonio De Carlo (Itália), Marco de Marinis (Itália), Fernando de Toro (Canadá), Chris Dehler (Alemanha), Corinne Delagneau (França), Mario Delgado (Peru), Veronique Delmas (França), Diana Penalver Denis (Venezuela), Nicola Dentamaro (Itália), Vito di Bernardi (Itália), Pino di Buduo (Itália), Maria Teresa di Clemente (Itália), Claudio di Scanno (Itália), Luca Dini (Itália), Veronika Door (França), Antonello Dose (Itália), Andrej Droznin (Rússia), Caroline Ducau-Martin (França), Marie Durousseau (França), Henning Eichberg (Dinamarca), Janete El Houli (Brasil), Peter Elsass (Dinamarca), Hulesh Endre (Hungria), Terry Enwright (Grã-Bretanha), Susana Epstein (EUA), Christoph Falke (Alemanha), Clelia Falletti (Itália), Paulo Roberto de Faria Pinto (Brasil), Rosanna Farinati (Itália), William Farrimond (Nova Zelândia), Josette Feral (Canadá), Victor Hugo Fernandez (Costa Rica), Graciela Ferrari (Argentina), Emil Fersler (Dinamarca), Renzo Filippetti (Itália), Bruna Filippi (Itália), Adriana Filmus (Argentina), Frederique Friart (França), Helen Fry (Grã-Bretenha), Eleonora Fuser (Itália), Odette Gagnon (Canadá), Barnaby Gale (EUA), Marcello Gallucci (Itália), Ana Cristina Galvão (Brasil), Eberto Garcia Abreu (Cuba), Nixon Garcia (Equador), Santiago Garcia (Colômbia), Francisco Garcia-Muñoz (Espanha), Adriano Garib (Brasil), Phillippe Garin (França), Gabriel Gawin (Grã-Bretanha), Emilio Gennazzini (Itália), Giancarlo Gentilucci (Itália), Rebeca Ghigliotti (Chile), Piergiorgio Giacché (Itália), Eduardo Gil (Venezuela), Eduardo Gilio (Argentina), Luis Vidal Giorgio (Uruguai), Christian Godric (Bélgica), José Gorlero (México), Richard Gough (Grã-Bretanha), Esteve Graset I Marti (Espanha), Granham Green (Grã-Bretanha), Alberto Grilli (Itália), Christiane Groud (França), Raimondo Guarini (Itália), Gerardo Guccini (Itália), Probir Guhu (Índia), Bernard Guittet (França), Victoria Gutiérrez (México), Didier Guyon (França), Paulo Mauricio Guzinski (Brasil), Irene Habib (Israel), Edoardo Domingo Hall (Argentina), Ivan Hansen (Dinamarca), Elizabeth Hare (Grã-Bretanha), Pamela Harris (Canadá), Kirsten Hastrup (Dinamarca), Frank Hoff (Canadá), Johannes Hupka (Alemanha), Delphine Hurel (França), Maria de la Luz Hurtado (Chile), Beatriz Iacoviello (Argentina), Maria Ibarreta (Argentina), Ricardo Iniesta (Espanha), Alberto Isola (Peru), Steven Jackson (Grã-Bretanha), Beatriz Jacobiello (México), Nitis Jacon (Brasil). Ronald Jenkins (EUA), Felisa Jezierski (Uruguai), Marianne Jorgensen (Dinamarca), Christine Jouen (França), Aderbal Júnior (Brasil), Flavio Kaetus (Brasil), Brigitte Kaquet (Bélgica), Hossein Karimbeik (Irã), Rolf Kassalicky (Alemanha), Takashi Kato (Japão), Peter Kirl (Grã-Bretanha), Leszek Kolankiewicz (Polônia), Mariane König (Suíça), Annelis Kuhlmann (Dinamarca), Christoph Künzler (Suíça), Elsa Kvamme (Noruega), Danielle Labaki (Líbano), Flora Lauten (Cuba), François Lauzon (França), Pierre Le Pichon (França), Thomas Leabhart (EUA), Lelio Lecis (Itália), Alain Legros (Bélgica), David Leslie Evans (Grã-Bretanha), Marcelo Libanio (Brasil), Jaques Livchine (França), Eduardo Llanos (Peru), Anna Maria Loliva (Itália), Rosato Lombardo (Itália), Hercilia Lopes (Venezuela), Juan Loriente (Espanha), Reinaldo Maia (Brasil), Philippe Malassagne (França), Juan Mandli (Argentina), Rafael Mandressi (Uruguai), Giuseppe Manzari (Itália), João Marcelino (Brasil), Laura Mariani (Itália), Adriana de Mariz (Brasil), Luz Marmentini (Chile), Carol Martin (EUA), Serge Martin (França), Danièle Marty (França), Lluis Masgrau (Espanha), Mario Matallana (Colômbia), Jean Jacques Maufras (França), Gualberto Mayans (Paraguai), Claudio Meldolesi (Itália), Ferruccio Merisi (Itália), Ayse Mesci (Turquia/França), Patricia Miller (Grã-Bretanha), Joan Mills (Grã-Bretanha), Denis Milos (França), Ana Miranda (Brasil), Hisako Miura (Japão), Renata Molinari (Itália), Maria Mommenhson (Brasil), Juan Monsalve (Colômbia), Juan Carlos Montagna Mella (Chile), Phillip Morle (Grã-Bretanha), Gert Mortensen (Dinamarca), Roberto Moss (Argentina), Tatiana Motta Lima (Brasil), Magaly Muguercia (Cuba), Natsu Nakajima (Japão), Irion Nolasco (Brasil), Saskia Noordhoek Hegt (Holanda), Pilar Nuñez (Peru), Isaura Oliveira (Brasil), Tary Omar (França), Bernardette Onfroy (França), Fabrizio Orlandi (Itália), Akira Mark Oshima (Japão), Raúl Osorio (Chile), Boedi S. Otong (Indonésia), Pascale Oyer (França), Carlos Pacheco (Argentina), Alice Padilha Guimarães (Brasil), Marco Paolini (Itália), Sonia Martha Páramos (Argentina), Maria Julia Pascale (Brasil), Hélène Patarot (França), Patrice Pavis (França), Mike Pearson (Grã-Bretanha), Claudio Pedone (Itália), Fernando Peixoto (Brasil), Ingrid Pelicori (Argentina), Brigitte Pelissier (França), Henrique Permuy (Uruguai), Bodil Persson (Suécia), Lynda Peskine (França), Nicolas Peskine (França), Patrick Pezin (França), Barbara Phillips (Grã-Bretanha), Vernovika Piankino (França), Silvana Pintozzi (Itália), Roberto Plebani (Itália), Netta Plotzki (Israel), François Ponthier (Bélgica), Nasrin Pourhosseini (França), Stephen Powell (Grã-Bretanha), Jean-Marie Pradier (França), Noberto José Presta (Argentina), Ricardo Puccetti (Brasil), Ricardo Angel Quiroga (Argentina), Luc Quistrebert (França), Yavuz Ragip (Turquia/França), Lucia Raimundo (Brasil), Teresa Rally (Peru), Paola Rettori (Brasil), Beatrice Reuillard (Canadá), Vicente Revuelta (Cuba), Bernardo Rey (Colômbia), William Rezniock (Canadá), Almir Ribeiro (Brasil), Hector Gustavo Riondet (Argentina), Janne Risum (Dinamarca), Mario Rojas (EUA), Eugenia Casini Ropa (Itália), Victor Rotelli (Argentina), Katrin Rötger (Alemanha), Sergio Rubino (Itália), Miguel Rubio (Peru), Franco Ruffini (Itália), Massimo Sarzi Amedè (Itália), Nicola Savarese (Itália), Nicole Sawaya (EUA), Renata Scant (França), Claudia Schneider (Alemanha), Mirella Schino (Itália), Lilli Schwedhelm (Alemanha), Nin Scolari (Itália), SEIBEL Beatriz Seibel (Argentina), Rafael Murilo Selva (Honduras), Willy Semler (Chile), Carlos Roberto Simioni (Brasil), Thomas Simpson (EUA), Geoffrey K. Smith (Grã-Bretanha), Hanan Snir (Israel), Andrea Soldani (Itália), Ileana Solis Palma (Panamá), Emile Sonra (Holanda), Polona Sosic (Iugoslávia), Tom Spencer (Grã-Bretanha), Nigel Stewart (Grã-Bretanha), Regina Steyaert (França), Susanne Strasser-Vill (Alemanha), Leo Sykes (Grã-Bretanha), Klaus Tams (Dinamarca), Ferdinando Taviani (Itália), George Taylor (Grã-Bretanha), Eliane Tejera (Brasil), Costantino Themelis (Grécia), Alberto Tibagi (Brasil), Alessandro Tognon (Itália), Francesco Torchia (Itália), Toni Tordera (Espanha), Salvatore Tramacere (Itália), Matteo Trovisi (Itália), Rosario Uribe (Colômbia), Tor Arne Ursin (Noruega), José Carlos Urteaga (Peru), Gabriele Usberti (Itália), Gabriele Vacis (Itália), Cristina Valenti (Itália), José Luis Valenzuela (Argentina), Stafania Vannucci (Itália), Victor Varela (Cuba), Pilar Varona (Espanha), Luis Carlos Vasconcelos (Brasil), Etelvino Vazquez Perez (Espanha), Gaia Veron (Itália), Renzo Vescovi (Itália), Chico Villa (Brasil), Hartmut Villier (Alemanha), Ceres Vittori (Brasil), Ugo Volli (Itália), Philippe Vuilleumier (Suíça), Irmi Paggen Wabnitz (Alemanha), Gerdi Wagner (Alemanha), Moriaki Watanabe (Japão), Ian Watson (EUA), Nigel Watson (Grã-Bretanha), Victor Weije Yu (China), Christel Weiler (Alemanha), David Williams (Austrália), Arne Worch (Alemanha), Heather Wyles (Grã-Bretanha), Alice K. Yagiu (Brasil), Masao Yamaguchi (Japão), Ralph Yarrow (Grã-Bretanha), Walter Ybema (Alemanha), Giuseppina Zaccagnini (Itália), Stéphane Zissermann (França).



Coleção Teatro 29
direção de Fernando Peixoto

TÍTULOS EM CATÁLOGO

À Prova de Fogo	Consuelo de Castro
Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular	Augusto Boal
Fábrica de Chocolate	Mário Prata
Teatro em Pedaços	Fernando Peixoto
Tupac Amaru	Osvaldo Dragún
Pensão Liberdade	Grupo de Teatro Forja
Vassa Geleznova	Máximo Górki
Diálogo sobre a Encenação: um Manual de Direção Teatral	Manfred Wekwerth
Berliner Ensemble: 35 Anos	Klaus-Dieter Winzer
Teatro em Movimento	Fernando Peixoto
Teatro 1	Augusto Boal
Textos para Televisão	Gianfrancesco Guarnieri
Teatro	Heiner Müller
Teoria e Prática do Teatro	Santiago García
Teatro em Questão	Fernando Peixoto
Um Mês no Campo	Ivã Turgueniev
Teatro 2	Augusto Boal
Além das Ilhas Flutuantes	Eugenio Barba
Ator e Método	Eugênio Kusnet
Teatro e Estado	Yan Michalski e Rosyane Trotta
Teatro fora do Eixo: Porto Alegre 1953/1963	Fernando Peixoto
Teatro	Osvaldo Dragún
O Negro e o Teatro Brasileiro	Miriam Garcia Mendes
Ay, Carmela! (Elegia de uma Guerra Civil)	José Sanchis Sinisterra
Teatro	Bernard-Marie Koltès

Fonte das ilustrações

Arquivo Eugenio Barba: 14/16; 18/26; 19/29; 20/30; 29/8, 9;30/11; 36/8; 37/9; 38/18; 39/15; 41/22,23; 43/27, 28; 45/34-37; 46/38-41; 49/50; 50/52-54; 52/56-59; 54/1-2; 55/3-4; 59/10-11; 60/12-13; 61/14-16; 62/17; 71/4-9; 76/5-6; 80/14; 90/46-48; 91/49-52; 104/1-2; 105/3-5; 119/49-50; 120/30-31; 128/34-35; 129/36-39; 134/14-15; 136/16-17; 136/23; 137/24-26; 143/37-41+-154/17-18; 155/17-18; 155/19-20; 170/16-17; 172/6; 176/1-2; 177/5; 181/20-22; 182/23,26,28; 184/36; 186/1; 1889/1; 189/7; 199/42; 202/48-50; 209/5-8; 211/2; 216/13-15; 224/25-26; 234/45-47; 241/8; 244/1; 245/2-3; 248/7; 251/13-14; 253/20-22; 269/1.

Arquivo Nicola Savarese: 10/8,9,10; 11/11,12; 14/15,17; 16/21; 17/23,24; 21/32; 22/34,35; 24/1; 25/2,3; 26/1; 27/1,2; 28/4,5; 29/6,7,10; 32/13; 33/14,15; 34/1; 35/4,5,6; 36/7; 40/16,18; 41/19; 42/24,25,26; 43/29,30,31; 44/32,33; 47/43,45; 48/46; 49/47,51; 51/55; 53/60-62; 56/5-6; 57/7-8; 58/9; 62/18; 63/19; 64/20; 65/21; 66/22; 67/67; 68/1-2; 69/3; 72/3-4; 78/10-11; 79/12-13; 83/24-25; 86/33-36; 87/37-40; 92/53-56; 93/57-59; 95/1,3; 96/8; 97/13-14; 98/16; 100/26-27; 103/40; 108/14-16; 109/17; 110/20-22; 112/28-29; 111/30-33; 114/34-36; 115/37-38; 116/40-41; 117/42-44; 118/48; 121/6-7; 122/8-9; 123/10-11; 126/28-29; 127/32; 128/33; 130/1-5; 131/6-8; 132/9-10; 133/11-12; 135/18-22; 138/27-28; 140/32; 141/33-34; 144/1-2; 145/3; 146/4; 147/5-6; 148/7-8; 149/9; 150/10; 151/11-12; 152/13; 153/14-16; 157/22; 158/1; 159/2; 166/1-6; 167/7; 168/8-9; 169/10-13; 170/14-15; 171/1-4; 172/5; 173/7-8; 177/3-4; 178/6-9; 179/13; 180/14-15; 182/24,25,27; 183/29; 184/34-35; 187/2-4; 188/5; 189/6; 191/10-13; 192/14-19; 193/20-27; 194/28; 195/29; 196/30-35; 197/36-38; 198/39,41; 200/43-45; 205/1-2; 206/3; 207/4; 210/9; 211/1; 212/4-6; 213/7; 215/11-12; 217/16; 219/6-7; 220/8-11; 221/14-16; 226/33-34; 227/1-5; 228/6-11; 229/12-17; 230/18-25; 231/26-30; 232/31-40; 233/44; 235/48-49; 238/1-2; 239/3; 240/4-6; 241/7; 246/9-12; 249/9-10; 251/15; 252/16; 257/1-2; 258/3-4; 259/5-6; 260/7; 261/8; 262/9; 263/10-11; 264/12-13; 265/14-15; 267/16.

Desenhos de Dorthe Kaegaard: 102/39; 156/21.

Desenhos de Paul Ostergaard: 73/21-22.

Desenhos de Massimo Sarzi Amadè: 12/13; 139/30; 140/31; 179/11-12.

Desenhos de Shigetsugu Wakafuji: 8/1; 16/20, 22; 40/17; 41/20; 96/6-7; 175/13.

Fotos de Tony D'Urso: 37/10; 72/23-26; 94/60-62; 111/23-25; 118/45; 139/29; 142/35-36; 190/8-9; 201/46; 221/13; 224/24; 246/2; 248/8.

Fotos de Christoph Falke: 31/12.

Fotos de Torben Huss: 19/27, 28; 37/13; 49/48, 49; 74/1; 81/15-16; 82/17-20; 84/26-28; 85/29-32; 116/39; 179/10; 198/40; 203/51-53; 212/3; 221/12.

Fotos de Ingemar Lindh: 9/1; 13/13,14; 34/3; 47/42; 112/26-7; 184/30-33.

Fotos de Jan Rusz: 83/23.

Fotos de Nicola Savarese: 15/18; 18/25; 21/33; 34/2; 37/11, 12; 47/44; 74/2; 77/7-9; 83/21; 88/41; 89/42-45; 95/2; 96/4-5; 97/9-12; 98/15; 99/17-25; 100/28-30; 101/31-38; 106/6-9; 107/10-13; 109/18-19; 118/46-47; 120/1-2; 125/20-27; 161/3-13; 174/9-11; 181/19; 185/37-48; 197/37; 204/54-56; 213/8; 214/9-10; 222/17-19; 223/20-22; 225/27-32; 233/41-43; 237/50; 250/11; 252/18; 254/23-30; 255/31-42.

Fotos de Saul Shapiro: 20/31; 218/1-5.

Agradecemos especialmente aos seguintes autores e editores:

Preston Blair e Walter Foster Art Books, Georgette Bordier e Amphora Editions, D. F. Draeger, R. W. Smith e Kodansha International Ltd., Carlus Dyer, Burne Hogarth e Watson Guptill Publications.

Aos autores, *designers* e impressores dos seguintes livros:

La grammaire des formes et des styles: Antiquité; e *La grammaire des formes et des styles: Asie* (Office du Livre).

Agradecemos também, pelo empréstimo de suas fotografias, a Biblioteca Teatrale del Bucardo (Roma), Eugenia Casini Ropa, Toni Cots, Sanjukta Panigrahi, Mrinalini Sarabhaj e a Darpana Academy of Performing Arts (Ahmedabad, Índia), Teatro Schahrazad (Estocolmo).